

« Penser en images » : Irène Némirovsky, un attrait pour le cinéma

par
© Natasha Farrell

A Thesis submitted to the
School of Graduate Studies
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts in French Studies

Department of Modern Languages, Literatures and Cultures
Memorial University of Newfoundland

juin 2019

St. John's

Newfoundland

Résumé

Mon mémoire se penche sur les rapports entre Irène Némirovsky et le cinéma et a pour objectif d'analyser trois scénarios inédits d'Irène Némirovsky, écrits pendant la période de transition vers le cinéma parlant : *La Symphonie de Paris* (1931), *Noël* (1932) et *Carnaval de Nice* (1932). En inscrivant mes analyses dans la perspective d'intermédialité développée par Jürgen Müller et en utilisant la définition de scénario d'Isabelle Raynauld, la question principale que je traiterai sera la suivante : comment Irène Némirovsky a-t-elle abordé le genre scénaristique, l'usage des indications sonores et l'emploi de procédés typiquement cinématographiques (comme le gros plan, la surimpression, les fondus) pour rencontrer ce nouveau média émergeant, le cinéma parlant ? Dans l'histoire des rapports entre littérature et cinéma, on ne retient d'Irène Némirovsky que les adaptations de *David Golder* (Duvivier 1931) et du *Bal* (Thiele 1931). Mon travail de recherche éclairera donc une autre partie de son travail en mettant de l'avant une production typiquement écrite pour le cinéma – le scénario –, en démontrant qu'il subit l'influence d'un important bouleversement technique – le cinéma parlant –, tout en s'inscrivant dans la continuité de l'œuvre littéraire d'Irène Némirovsky.

Abstract

My thesis focuses on the relationship between Irène Némirovsky and the cinema and analyzes three formerly unpublished screenplays, written by Irène Némirovsky during the transition from silent films to sound: *La Symphonie de Paris* (1931), *Noël* (1932) and *Carnaval de Nice* (1932). Using Jürgen Müller's *axe de pertinence* of intermediality and adopting Isabelle Raynauld's scenario definition, the main question that I will explore is: how did Irène Némirovsky use the film scenario genre, integrating sound indications and employing typically cinematographic processes (the close-up, superimposition, dissolves) to meet this new emerging medium, the “talking” cinema? In the relations between Némirovsky and the cinema, many researchers remember only the literary adaptations of her novels *David Golder* (Duvivier 1931) and *Le Bal* (Thiele 1931). My thesis illuminates another aspect of the relationship between the cinema and Némirovsky, her screenplays – a genre typically associated with the planning of a film – demonstrating the inspiration of a major technical upheaval on the author's writing – sound and “talking” cinema – and linking this influence of cinema to Irène Némirovsky's literary output.

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de recherche Dr. Karine Abadie, remarquable chercheuse, pédagogue dévouée et lectrice attentive, sans qui ce mémoire n'aurait pu voir le jour. Je lui dois de m'avoir fait découvrir l'intermédialité et de m'avoir permis, en acceptant de diriger ce travail, de concilier mes intérêts pour Irène Némirovsky, pour le cinéma et pour la littérature de l'entre-deux-guerres. Je m'estime hautement privilégiée d'avoir pu bénéficier de son soutien, de ses encouragements et de ses vastes connaissances au cours des deux dernières années.

Ma gratitude va également à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) qui m'a chaleureusement accueillie pendant mon séjour de recherche à l'abbaye d'Ardenne en août 2018. Je souhaite remercier M. Yves Chevretil Desbiolles, responsable des fonds artistiques à l'IMEC, pour sa gentillesse en m'orientant lors de mes premiers pas dans les archives d'Irène Némirovsky. Un grand merci aussi à Dr. John Stuart Durrant de l'université Memorial, qui a traduit l'entretien de Némirovsky dans *Poslednija Novosti* du russe vers l'anglais.

Enfin, je remercie Chris dont la confiance en moi n'a jamais failli ainsi que mon grand-père, dont l'énorme intérêt pour le cinéma et la littérature m'inspire toujours et à qui je dédie ce travail.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Remerciements.....	iii
Table des matières.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre 1 Cadre théorique	13
1 L'intermédialité.....	13
2 Le scénario	17
Chapitre 2 Irène Némirovsky et le cinéma.....	20
1 <i>La Symphonie de Paris</i> (1931).....	22
2 <i>Noël</i> (1932)	23
3 <i>Carnaval de Nice</i> (1932).....	24
4 Construction des scénarios.....	26
5 Caractéristiques des scénarios.....	28
6 Les liens avec l'œuvre littéraire de Némirovsky	30
7 <i>La Symphonie de Paris</i> (1931) et <i>Le Vin de solitude</i> (1935)	31
Chapitre 3 Le cinéma comme référence.....	35
1 <i>La Mélodie du monde</i> (Walter Ruttmann, 1929).....	36
2 <i>Sous les toits de Paris</i> (René Clair, 1930)	39
3 <i>La Chienne</i> (Jean Renoir, 1931)	43
4 Marcel Pagnol et le cinéma parlant.....	47
5 <i>Fanny</i> (Marc Allégret, 1932)	49
Chapitre 4 Le découpage implicite	51
1 Penser en images et découpage implicite.....	53
2 Gros plan et découpage implicite.....	56
3 Les scénarios des <i>Paysans</i> (1930) et de <i>Jenny</i> (1936).....	59
4 Rapprochements avec les scénarios de Némirovsky	62
Chapitre 5 Irène Némirovsky et l'influence du cinéma parlant	65
1 La voix hors-champ	68
2 La caractérisation des personnages par la voix.....	70
3 Les registres	71
4 Le lexique	73

5 L'imitation de la voix.....	74
6 Les accents	77
7 La musique.....	78
8 Les bruits	81
9 Les bruits de l'automobile	82
10 Le flashback de <i>Carnaval de Nice</i> (1932)	83
Chapitre 6 Penser cinématographiquement	86
1 L'éclairage	88
2 La surimpression.....	91
3 Les fondus	92
Conclusion	97
Bibliographie.....	104

Introduction

Dans l'œuvre d'Irène Némirovsky, le croisement entre écriture et cinéma est incontournable. Dans un de ses premiers textes de fiction inédit, *Nonoche au ciné*, daté de 1921, Némirovsky plante le décor dans une salle où on projette le vingt-huitième épisode de *L'Ombre rapace*. Son héroïne, une garçonne, entre avec son amant « Le Monsieur très bien », et se porte à la défense des atouts du cinéma en les opposant à un art traditionnel, le théâtre¹. En montrant une association entre le discours accrocheur de Nonoche (*J'suis d'après-guerre, moi, où qu'ça va vite et qu'on est pressé*), et le rythme des images à l'écran (*au cinéma, v'lin, v'lan*), l'écriture de Némirovsky exprime les désirs d'une nouvelle génération en plein changement, qui veut se moderniser et qui trouve dans le septième art une forme en adéquation avec ses envies.

L'apparition d'Irène Némirovsky sur la scène littéraire française, en 1929, avec la publication du roman *David Golder*, qui connaît un succès immédiat, coïncide avec un moment important de l'histoire du cinéma : la transition du cinéma muet vers le cinéma parlant. Peu après la sortie de ce roman, les quotidiens français en annoncent l'adaptation cinématographique par Julien Duvivier qui sera le premier film parlant du réalisateur². Projeté avec beaucoup d'éclat le 6 mars 1931 au nouveau cinéma Gaumont sur les Champs-Élysées³, la première de *David Golder*

¹ « Oui, j'sais... T'aimes mieux le théâtre ? Ben, qu'veux-tu ? Pas moi... J'suis d'après-guerre, moi, où qu'ça va vite et qu'on est pressé... [...] Ça dure des heures et des heures au théâtre. Il s'dépense plus d'paroles qu'à la Chambre !... [...] au cinéma, v'lin, v'lan deux tours d'écran, ça y est. On n'dit rien, mais on comprend bien tout d'même... » (Némirovsky [1921] 2011, p. 73).

² Julien Duvivier a été interrogé à ce sujet dans le journal culturel *Comœdia*, un an avant la sortie du film. Duvivier fait allusion à une association entre l'écriture de Némirovsky et le monde contemporain : « *David Golder* m'a emballé, c'est pourquoi je vais en faire un film [...]. Au fond, *David Golder*, avec tous ses millions est un pauvre homme [...]. Un jour, le médecin lui dit de ne plus travailler, car il est gravement malade [...]. Alors, plus de bijoux, d'autos, de fêtes, de luxe, de gigolos [...]. Vous voyez d'ici ce que l'on peut faire avec un sujet comme cela [...]. - Sonore, et parlant, naturellement ? – Quelle question ! Mais bien sûr. Je ne sais pas au juste à quel pourcentage [...] » (s.a. 1930 (23 mai), p. 6).

³ *Le Matin*, quotidien français publié de 1844 à 1944, a fait un reportage sur la projection avec un encart publicitaire autour du film *David Golder* : « La salle la plus élégante, L'Élysée-Gaumont ouvre ses portes aujourd'hui avec le plus beau film parlant... *David Golder* ». Le reportage cite aussi les louanges d'écrivains comme Colette et Maurice Rostand, ce qui témoigne de l'intérêt des gens de lettres pour le cinéma (s.a. 1931 (6 mars) p. 4).

est un grand événement, auquel assistent de nombreuses personnalités comme Colette, Gaston Chérau et Maurice Rostand. Némirovsky parle aussi régulièrement de cinéma dans les quotidiens parisiens des années 1930. Par exemple, dans un article paru dans *Paris-soir* en 1934, intitulé « Autour de la querelle du théâtre et du cinéma », l’auteure souligne les forces des deux mondes, ces « frères ennemis » qui offrent aux spectateurs des expériences différentes : « [...] mais le journal, c’est de la réalité crue, brutale, qui n’a pas été filtrée, décantée par l’art. Ceci est le rôle du cinéma [...]. Les Américains et les Russes s’attachent surtout à découper la réalité quotidienne et leurs meilleurs films, à part de rares exceptions, sont ceux qui traitent des problèmes du jour [...] » (Némirovsky 1934 (24 mars), p. 8). Elle continue et soutient son argumentation en faisant référence à certains films du tout début du parlant, films qui, selon elle, traduisent ce réel à l’écran : « Rappelez-vous *Scarface*, *Je suis un évadé*, *Le chemin de la vie*, *La ligne générale* » (*Ibid.*).

Cet article est intéressant et pertinent en ce qui concerne cette analyse. En effet, l’opinion qui prédomine chez les chercheurs (comme Alain Virmaux, historien du cinéma qui a décrit les rapports entre Irène Némirovsky et le cinéma), est que l’auteure n’a jamais écrit explicitement sur des films⁴ ; les positions de Némirovsky exprimées ici sont donc une ressource précieuse et suggèrent qu’il reste d’autres trésors à découvrir. De plus, l’article, publié vers la fin de la période de transition du cinéma muet vers le parlant, s’inscrit dans le même contexte historique et créatif que celui des scénarios inédits. Il est un horizon de référence important qui communique l’avis de l’auteure sur certains films des années 1930 et sur les rapports entre cinéma et théâtre. Elle exprime

⁴ « [...] si elle a quelquefois évoqué le cinéma et à l’occasion d’entretiens, jamais, en revanche – et là encore, sous réserve – elle n’a écrit directement sur lui [...]. On peut le regretter, car les positions qu’elle aurait pu prendre – par exemple (pour nous limiter à l’année 1931) sur *Les Lumières de la ville* (Chaplin), *Le Million* (Clair) ou *L’Opéra de quat’sous* (Pabst) – auraient sûrement été éclairantes et précieuses » (Virmaux 2009 (automne), p. 101).

particulièrement ici une vision réaliste du septième art, où un de ses atouts est de représenter les mœurs et les problèmes du monde contemporain. Liée à l'opposition entre les valeurs de l'ancienne et de la nouvelle génération reflétée dans la querelle théâtre-cinéma est aussi cette idée du temps, de la vitesse, de grands changements qui ébranlent la société. Faisant référence à l'utilisation du montage, qui peut exprimer par exemple dans le film *Cavalcade* (Lloyd 1933)⁵ la rapidité du mouvement vers le monde moderne, Némirovsky affirme le rôle du cinéma : « sa chair, son sang, l'aliment qui lui est nécessaire, il ne les trouvera que dans l'actuel, le passager, le momentané » (*Ibid.*). Toujours dans *Paris-soir*, il est surprenant que l'auteur de *Suite française* s'intéresse à des films aussi différents que l'adaptation de la pièce de théâtre de Noël Coward pour *Cavalcade* (1933) de Frank Lloyd, le film de Howard Hawks *Scarface* (1932), sur des gangsters de Chicago pendant la prohibition aux États-Unis et le film de Sergeï Eisenstein, *La Ligne générale* (1929) autour de l'agriculture soviétique et la politique stalinienne en Russie à la fin des années 1920. En imaginant les habitudes cinématographiques de la jeune auteure dans les salles de projection parisiennes, cet article renforce l'idée de sa véritable passion pour le cinéma.

Peu avant la sortie du *Bal* réalisé par Wilhelm Thiele en 1931, adapté d'un des textes de Némirovsky, cette dernière a tenté de brouiller les formes dans *Film parlé*. Publié en juillet 1931 dans *Les Œuvres Libres*, cette nouvelle emprunte au cinéma des procédés cinématographiques tels que le montage et le flashback, en les adaptant à la littérature. En février 1935, *Film parlé* et trois autres nouvelles (*Ida*, *La Comédie bourgeoise* et *Les Fumées du vin*), écrites entre 1932 et 1934, sont publiées chez Gallimard dans la collection « Renaissance de la nouvelle » dirigée par Paul Morand, sous le titre *Films parlés*. Comme l'écrit Michèle Hecquet dans la revue littéraire *Roman*

⁵ « [...] parfois le cinéma retrouve dans le passé, captées par la caméra, ces images d'instant qui ne reviendront plus ; il les assemble et nous donne *Cavalcade* [...] » (Némirovsky 1934 (24 mars), p. 8).

20-50, l'attrance de l'auteure pour la technique cinématographique peut aussi s'expliquer par sa situation familiale. Citant la fille d'Irène Némirovsky, Élisabeth Gille, Hecquet souligne que le beau-frère de l'auteure, Samuel Epstein, « était un administrateur d'une société qui [a produit] *Un chapeau de paille d'Italie* [1928] de René Clair et les films de [Jacques] Feyder » (Hecquet 2007 (septembre), p. 171).

Témoignant toujours plus de ses connaissances et de cette passion pour le cinéma, certains romans d'Irène Némirovsky, comme *Le Vin de solitude* (1935), *Jézabel* (1936) et son chef-d'œuvre inachevé *Suite française*, écrit entre 1940 et 1942⁶, lui aussi porté à l'écran en 2014 suite à sa publication posthume, utilisent également les techniques du cinéma⁷. Par exemple, au début du premier tome de *Suite française*, « Tempête en juin », l'invasion de la France est représentée du point de vue de divers individus de la société française, mais ces points de vue sont liés selon la manière dont chacun perçoit cet événement collectif. De plus, cela est surtout imaginé par l'intégration des images, des bruits et des sons qu'on associe dans le texte⁸ au cinéma. Dans le tome suivant, « Dolce », Némirovsky insiste à nouveau sur le regard et l'audition dans la littérature qui servent à relier les perspectives des personnages principaux (Lucile Angellier et Bruno von Falk) à celle d'un personnage secondaire (une petite fille décrite comme cachée dans l'herbe). En effet, le point de vue de ce dernier personnage imite et rappelle la caméra au cinéma. Ainsi, c'est

⁶ Le roman *Suite française* a été redécouvert en 2004, obtenant le prix Renaudot.

⁷ Dans ses notes manuscrites de *Suite française*, qui ont été récupérées par l'IMEC et publiées dans l'édition de 2018 chez Denoël, Irène Némirovsky explique la forme comme suit : « [...] en attendant la forme... c'est plutôt le rythme que je devrais dire : le rythme au sens cinématographique... relations des parties entre elles [...]. L'important – les relations entre différentes parties de l'œuvre [...]. Au cinéma, un film doit avoir une unité, un ton, un style. Ex : ces films américains où toujours on retrouve les gratte-ciel, où on devine l'atmosphère chaude, sourde, poisseuse d'un côté new-yorkais. Donc unité pour tout le film mais variété entre les parties. Poursuite – les amoureux – le rire, les larmes, etc. C'est ce genre de rythme que je voudrais atteindre » (Némirovsky, [1940-1942] 2018, p. 532).

⁸ « On entendait encore d'autres sons : une détonation qui éclatait à intervalles réguliers montait et s'épanouissait comme une fleur et, lorsqu'elle avait cessé, le tremblement de toutes les vitres du village, le claquement des volets ouverts et refermés dans les ténèbres et des paroles angoissées qui volaient dans l'air, de fenêtre à fenêtre. Tout d'abord le chat avait sursauté à chaque coup [...] » (Némirovsky [1940-1942] 2018, p. 172-173).

par ce qui est vu et ce qui est entendu (les morceaux de dialogue de Lucile et de Bruno) par cette petite fille qu'avance le récit afin de faire comprendre au lecteur l'attachement croissant entre l'héroïne et le héros⁹.

Dans son texte précédent, *Le Vin de solitude* (1935), l'auteure imbrique beaucoup d'indices relatifs aux bruits en les incorporant explicitement au récit, ce qui enrichit le portrait de l'héroïne, Hélène Karol, et permettant de percevoir un lien entre sa recherche d'indépendance et la vie moderne de Paris¹⁰. Il est aussi notable que dans *Jézabel* (1936), roman qui commence au présent, puis effectue un retour en arrière, Irène Némirovsky laisse supposer un flashback en suggérant la visualité du cinéma dans le texte, marquée par les mots *regard, image, paupières* et les verbes *voir* et *reconnaître* : « [...] leur regard trahissait la sagesse anxieuse et lasse de l'âge, mais elle [Gladys] baissait ses belles paupières, et ceux qui la voyaient alors pouvaient reconnaître l'image d'une enfant [...] » (Némirovsky [1936] 2010, p. 51).

Un de ses derniers textes, *Les Biens de ce monde* (1941), publié de manière anonyme sous l'Occupation, vers la fin de sa vie, et proposé également par les Films Gibé pour une adaptation

⁹ « [...] elle [la petite fille] se coucha tout entière dans l'herbe si haute qu'elle y disparut [...]. L'Allemand et la dame parlaient à voix basse. Lui aussi, il était blanc comme un linge maintenant. Par moments, elle entendait sa voix stridente retenue, comme s'il avait envie de crier ou de pleurer et n'osait pas le faire. Ses paroles n'avaient pour la fille aucune signification. Elle comprit vaguement qu'il parlait de sa femme à lui et du mari de la dame. Elle entendit qu'il répétait plusieurs fois : "Si encore vous étiez heureuse... Je sais comment vous vivez... Je sais que vous êtes seule, que votre mari vous délaissait... J'ai fait parler les gens du pays." Heureuse ? Elle n'était donc pas heureuse la dame qui avait de jolies robes, une belle maison ? [...] De nouveau, l'officier et la dame tournèrent les yeux et la regardèrent sans la voir [...]. D'abord, qu'est-ce qu'ils font ici ? Un monsieur et une dame : ils n'ont qu'à rester au salon ! Avec malveillance, elle [la petite fille] prêta l'oreille. Qu'est-ce qu'ils racontaient ? "Jamais, disait l'officier d'une voix basse et rauque, jamais je ne vous oublierai !" [...] – C'est impossible, dit-elle, et les larmes tremblèrent dans sa voix. Qu'est-ce qui est impossible ? se demanda la petite fille [...]. – Moi aussi, j'ai pensé... je l'avoue, je ne parle pas... d'amour... mais j'aurais voulu avoir un ami comme vous... [...] (Némirovsky [1940-1942] 2018, p. 426 et p. 427).

¹⁰ « [...] Hélène revint chez elle. Elle se coucha ; son lit étroit était poussé contre la fenêtre ; sa chambre occupait seule le rez-de-chaussée de la maison qu'ils habitaient ; la rumeur de la ville venait battre contre ses volets, et au-dessus de sa tête [...] ; dehors, on entendait les autos revenir de la campagne et les couples attardés traînaient, s'embrassaient sur les bancs [...] » (Némirovsky [1935] 2007, p. 280).

cinématographique¹¹, s'inspire également de l'écran. Dans son carnet de notes, Irène Némirovsky revient vers la structure de l'adaptation de *Cavalcade* (1933) de Frank Lloyd, film dont elle a parlé dans son article de *Paris-soir* en 1934¹². À l'égard du roman *Les Biens de ce monde*, elle a envisagé « une cavalcade française. Je traite comme du cinéma » (IMEC NMR 7.1). Comme le souligne d'une manière éloquente Alain Virmaux, qui a insisté sur cette « passagère tentation du cinéma » d'Irène Némirovsky, « il est frappant que le cinéma qui avait donné un éclat tout particulier à ses débuts (*David Golder*, *Le Bal*), l'ait accompagné, même de loin, presque de bout en bout » (Virmaux 2011 (décembre), p. 138).

Mon mémoire se penchera sur d'autres rapports entre l'auteure et le cinéma, et montrera un côté peu exploré du travail d'Irène Némirovsky : son écriture pour l'écran et comment le fait de *penser en images* lui a permis d'explorer et de pousser plus loin les potentialités de l'écriture. Ainsi, j'analyserai et comparerai trois scénarios inédits, rédigés en 1931 et 1932¹³, pendant la période de transition du cinéma muet vers le parlant : *La Symphonie de Paris* (1931), *Noël* (1932) et *Carnaval de Nice* (1932). La question principale que je traiterai sera la suivante : comment Irène Némirovsky a-t-elle abordé le genre scénaristique, l'usage des indications sonores et l'emploi de procédés typiquement cinématographiques (comme le gros plan, la surimpression, les fondus) pour rencontrer ce nouveau média émergeant qu'était le cinéma parlant?

Il est, tout d'abord, important de souligner que ces scénarios ne sont pas de simples exercices. Par l'intermédiaire de la Société des Gens de Lettres, Némirovsky a conclu un contrat de cession

¹¹ Nous rappelons que les lois raciales de Vichy ont interdit à Irène Némirovsky de publier sous son propre nom. Dans une lettre adressée à « Madame » et datée le 4 juillet 1941, donc un an avant l'arrestation et la mort de Némirovsky à Auschwitz, les Films Gibé se déclaraient intéressés par l'adaptation cinématographique du roman *Les Biens de ce monde* (IMEC NMR 10.12).

¹² Voir Némirovsky, Irène. 1934 (24 mars). « Autour de la querelle du théâtre et du cinéma ». *Paris-soir*, p. 8.

¹³ Retrouvés par Alain Virmaux en 2009 dans les registres de l'Association des auteurs de film, les scénarios inédits de Némirovsky ont été récupérés par l'IMEC et publiés en 2011 dans le premier tome des *Œuvres complètes*.

de droits à la Société Générale de Cinématographie pour *La Symphonie de Paris* (IMEC NMR 10.14, p. 1-5), ce qui montre sa préoccupation pour les films pendant cette période¹⁴. Signées et datées le 28 juillet 1931, certaines stipulations de l'accord standard, « un film cinématographique parlant sonore ou muet (relief et couleur) » (*Ibid.*, p. 1), sont particulièrement frappantes car elles correspondent au même langage utilisé par Némirovsky dans les revues¹⁵. À une époque où il y avait encore des réticences à l'égard du parlant¹⁶, Irène Némirovsky prend position, en investissant son écriture d'innovations qu'elle souhaitait voir à l'écran et qui sont portées par le parlant.

Avant d'introduire l'approche qui va guider les analyses des scénarios inédits, il importe de revenir sur mon titre, *penser en images*, idée affirmée en 1931 par Némirovsky dans différents périodiques et qui illustre sa fascination pour l'expression et la technique cinématographique. Rappelons également qu'Irène Némirovsky insiste dans *Pour vous* que le cinéma rencontre son plein potentiel avec l'avènement du son et de la voix¹⁷. En effet, même le choix des titres de ses scénarios, *La Symphonie de Paris*, *Noël* et *Carnaval de Nice*, suggère fortement des films parlants, en traduisant et en imaginant ce double ancrage à l'écran entre images et sons. Ainsi, je montrerai qu'en phase avec son idée de *penser en images* et inspirée par ce moment important dans l'histoire du cinéma, l'avènement du cinéma sonore et parlant, elle explore une écriture cinématographique

¹⁴ En ce qui concerne d'autres accords datés de cette période, entre l'auteure et son éditeur Bernard Grasset, on observe qu'elle n'hésite pas à revendiquer ses droits d'auteur et se préoccupe à nouveau du cinéma. Dans un contrat signé le 18 octobre 1932 entre Grasset et Némirovsky, l'auteure a ajouté qu'elle retiendrait 90% de ses droits en ce qui concerne l'adaptation cinématographique (IMEC NMR. 10.4, p. 2).

¹⁵ « [...] j'attends déjà que les images nous apparaissent en relief et parées des vraies couleurs qu'elles ont dans la réalité... [...] » (Deroyer 1931 (2 avril), p. 4).

¹⁶ Dans son texte, *Pour une histoire culturelle du cinéma : au-devant de « scènes filmées » de « films parlants et chantants » et de comédies musicales*, Édouard Arnoldy résume les débats, pour ou contre le cinéma parlant, qui animent la presse française vers la fin des années 1920. Il cite un article signé par Paul Romain, apparu dans *Cinémagazine* le 18 mai 1928, avançant que le cinéma pur est sans voix. Certains réalisateurs comme Germaine Dulac et Abel Gance ont partagé un point de vue moins rigide, en défendant un film sonore, ou avec de la musique, mais toujours sans paroles (Arnoldy 2004, p. 157).

¹⁷ « [...] le cinéma muet ne nous faisait accomplir que des voyages chez les fantômes... Merci bien ! Le cinéma parlant est un enrichissement prodigieux... » (Deroyer 1931 (2 avril), p. 4).

entre 1931 et 1932 en tenant compte de ce bouleversement. Pour Irène Némirovsky, *penser en images* signifie penser cinématographiquement, et penser cinématographiquement implique penser images et sons conjointement. Le genre scénaristique répond alors à un besoin créatif de pousser plus loin les formes cinématographiques et littéraires, et d'expérimenter avec toutes les potentialités expressives des procédés cinématographiques, qu'il s'agisse du son, des bruits, de la voix ou de la musique.

Alors que dans les périodiques de l'entre-deux-guerres, on trouve beaucoup d'entretiens avec Irène Némirovsky au sujet de sa fascination pour le cinéma et des rapports entre ce dernier et l'écriture¹⁸, il y a peu de recherche contemporaine sur cette influence du cinéma dans l'œuvre littéraire de l'auteure. Dans *Littérature et cinéma*, Jeanne-Marie Clerc reproduit un passage du roman *Les Feux de l'automne*, publié à titre posthume en 1957¹⁹ pour montrer la juxtaposition dans le texte de l'image filmique à la réalité des soldats partant à la guerre (Clerc 1993, p. 136). Traitant de la réception de ses œuvres dans *Before Auschwitz : Irène Némirovsky and the cultural landscape of interwar France*, Angela Kershaw fait allusion à l'importance de *Films parlés* dans le développement et le style littéraire de Némirovsky²⁰. Alain Virmaux et Olivier Philipponnat ont également contribué aux connaissances au sujet d'Irène Némirovsky et de ses rapports au cinéma.

¹⁸ Par exemple, dans une critique du roman de Némirovsky, *Les Chiens et les loups*, paru dans *Le Temps*, le 28 mai 1940, André Thérive a cité *Films parlés* comme une de ses « réussites parfaites » (Thérive 1940 (28 mai), p. 2).

¹⁹ Rappelons qu'Irène Némirovsky est morte à Auschwitz, en 1942. *Les Feux de l'automne* raconte un récit similaire à *Suite française* dans le contexte de l'entre-deux-guerres en France.

²⁰ « Némirovsky's continuing association with *Les Œuvres libres* indicates her ongoing interest in the narrative possibilities offered by the short story. The two further stories she published here – *Film parlé* in July 1931 and *La Comédie bourgeoise* in June 1932 – were designated by the term scénario inédit. These stories explored the potential influence of the film scenario on the nouvelle, Némirovsky once again succeeded in linking her fictional output closely to questions of interest in the contemporary literary field: the effect of cinema on the novel was a significant focus of the debate on the crisis of the novel [...]. These stories were collected in the 1934 volume *Films parlés*, accompanied by two additional stories, as part of the « Renaissance de la nouvelle » collection edited by Paul Morand and published by Gallimard [...]. Némirovsky's stories show that, contrary to the opinions of some critics, the short story in the period could be more than just a commercially motivated subspecies of the novel [...]. The publication of *Films parlés* is also significant as regards the progress of Némirovsky's literary trajectory, insofar as it was part of a repositioning of Némirovsky in the literary field [...] » (Kershaw 2010, p. 64-65).

Dans deux articles, publiés en 2009 et 2011 dans la revue *Jeune Cinéma*, Virmaux a décrit les rapports entre littérature et cinéma dans les trois scénarios inédits et *Films parlés*, insistant sur le fait que le cinéma fonctionne comme un cadre dans l'œuvre d'Irène Némirovsky : « le cinéma, pourtant, garda toujours un œil sur elle, presque jusqu'au terme de sa courte vie » (Virmaux 2011 (décembre), p. 138). Olivier Philipponnat, le biographe de Némirovsky, a aussi contribué aux connaissances sur ces rapports. Pour lui, « l'esthétique simultanéiste » de *Suite française* « procède directement » du travail autour du genre scénaristique effectué par Irène Némirovsky entre 1931 et 1932 (Philipponnat 2011, p. 602). En somme, ces travaux ont abordé de manière générale les rapports d'Irène Némirovsky au cinéma. Mon mémoire portera plus spécifiquement sur une analyse des scénarios et témoignera des rapports étroits entre littérature et cinéma dans un genre spécifique dans le contexte historique de la transition du muet vers le parlant.

J'analyserai ces explorations scénaristiques à la lumière de l'approche intermédiale, telle qu'elle a été développée par Jürgen Müller. Dans son texte de 2006, « Vers l'intermédialité : histoires, positions, et options d'un axe de pertinence », Müller définit l'intermédialité comme un *axe de pertinence* ou comme un angle d'analyse des rapports intermédiatiques dans un milieu social historiquement donné. Son approche présente donc un avantage pour décrire et analyser les relations médiatiques dans les scénarios d'Irène Némirovsky, ces derniers s'inscrivant dans un contexte historique précis : celui de la transition du cinéma muet vers le parlant, qu'on peut dater de 1926 à 1934²¹. Les trois scénarios d'Irène Némirovsky montrent une utilisation diversifiée de procédés cinématographiques comme le gros plan, la surimpression, le fondu au noir, le fondu enchaîné, et des indices sonores comme les accents ou l'entremêlement des voix, la voix off et les

²¹ Plusieurs chercheurs et historiens du cinéma, notamment Martin Barnier, datent les débuts du cinéma parlant avec le tournage et la production du film américain *Le Chanteur de jazz* (Crosland 1927). En France, on peut dire que les expérimentations sonores ont été stabilisées vers 1934.

bruits de la ville. De plus, l’auteure utilise beaucoup d’indices relatifs à la musique, qu’elle soit classique ou plus contemporaine. En inscrivant mon travail dans la perspective intermédiaire développée par Müller, je pourrai mettre en lumière cette relation au cinéma dans les textes d’Irène Némirovsky.

Pour établir mon axe de pertinence, je m’appuie surtout sur les travaux d’Édouard Arnoldy et de Martin Barnier sur l’apparition du cinéma parlant. C’est une période accompagnée de grands changements économiques et marquée par l’évolution des mœurs. De plus, comme le suggère la retranscription d’un entretien diffusé à la radio en 1934, « Comment travaille une romancière : interview d’Irène Némirovsky avec Marie-Jeanne Viel », elle savait que son écriture consistait en une représentation du monde moderne : « [...] aussi, je continue à peindre la société que je connais le mieux, et qui se compose de gens désaxés, sortis du milieu, du pays où ils eussent normalement vécu, et qui ne s’adaptent pas sans choc, ni sans souffrances, à une vie nouvelle [...] » (IMEC NMR 4.40, p. 5). Ainsi, ce que je présente dans le chapitre 2 consistera en une analyse comparative de l’histoire, de la structure et des thèmes des trois scénarios de Némirovsky, afin de bien souligner que ces textes peuvent être liés à ses œuvres de fiction. Si le deuxième chapitre essaie de déceler les composantes essentiellement littéraires des scénarios, le chapitre 3 montrera les références au cinéma dans ces textes au niveau des thèmes, de l’histoire et de la forme. Pour ce faire, j’aurai recours à certains films de cette période comme *La Mélodie du monde* (Ruttman 1929), *Sous les toits de Paris* (Clair 1930) et *La Chienne* (Renoir 1931), films contemporains d’Irène Némirovsky et que l’on peut imaginer avoir influencé l’auteure dans son écriture.

À l’approche intermédiaire, développée par Jürgen Müller, je combinerai aussi une définition opératoire du scénario pour encadrer mes analyses. Pour Isabelle Raynauld, dans son ouvrage *Lire et écrire un scénario*, « la première incarnation du film » se retrouve dans les couches de l’écriture

(Raynauld 2012, p. 204), et « que le scénario soit ou non réalisé, il reste, indépendamment du film, un matériau en soi (écrit, dessiné, raconté) » (*Ibid.*, p. 205). Cette définition sera ma référence de base, car elle souligne l'entrecroisement des formes littéraires et cinématographiques au sein même du scénario. Cela me permettra de travailler sur la créativité d'Irène Némirovsky. Dans le chapitre 4, en utilisant la définition de Raynauld, j'analyserai certains extraits des scénarios et je me pencherai sur l'emploi des signes de ponctuation (les majuscules, les points d'interrogations, les virgules), des enchaînements de mots et de phrases, des verbes d'audition et de vision, ou encore des adjectifs qui permettent au lecteur d'imaginer les images et les sons d'un film potentiel. De plus, je ferai une autre comparaison dans ce chapitre entre l'écriture pour le cinéma de Némirovsky et deux scénarios de l'époque : *Les Paysans*, un scénario inédit, écrit par Roger Martin du Gard vers 1930, et *Jenny* de Jacques Prévert, rédigé en 1936. La pertinence de cette comparaison tient au fait que tous ces auteurs ont traversé les mondes de la littérature et du cinéma vers la même époque.

Le chapitre 5 portera sur l'utilisation et les effets produits par l'intégration d'indices sonores dans l'écriture. Je me concentrerai sur la manière dont les nouvelles possibilités ouvertes par le parlant sont travaillées à l'écrit par Irène Némirovsky. En me penchant sur une riche diversité d'indices sonores dans ces textes, je serai en mesure d'expliquer comment l'auteure a abordé le genre scénaristique pour rencontrer le cinéma parlant émergent.

Afin d'observer l'intégration des procédés expressifs du septième art, je mettrai à nouveau de l'avant dans le dernier chapitre (le chapitre 6) les rapports entre cinéma et littérature par l'analyse de certains extraits. Ces derniers porteront sur des techniques du cinéma comme le fondu enchaîné, le gros plan et la surimpression. J'expliquerai surtout comment Némirovsky propose des images en mettant en scène la *première incarnation du film*.

Cette plongée dans trois textes inédits, pensés pour le cinéma, mais n'ayant pas trouvé leur réalisation, permettra de jeter un autre regard sur des productions méconnues. Ainsi, au terme de mon analyse, je souhaite avoir modestement enrichi les études sur les rapports entre Irène Némirovsky et le cinéma en ayant montré que ce dernier est au cœur de l'écriture de l'auteure.

Chapitre 1 Cadre théorique

Après avoir montré l'intérêt qu'avait Irène Némirovsky pour le cinéma, le présent chapitre exposera le cadre théorique qui va guider mes analyses. Mon travail se penchera sur certains rapports entre l'auteure et le cinéma en les mettant de l'avant et en comparant trois scénarios inédits, écrits pendant la période de transition vers le cinéma parlant. Qu'est-ce qui relève du cinéma parlant et sonore dans ces textes d'Irène Némirovsky ? Comment a-t-elle utilisé les techniques du cinéma dans le genre scénaristique afin d'explorer toutes les potentialités expressives du son, des paroles, des bruits et de la musique ? J'aborderai ces questions en m'inscrivant dans l'approche intermédiaire développée par Jürgen Müller et en adoptant la définition du scénario défendue par Isabelle Raynauld, toutes deux adaptées à la rencontre entre cinéma et littérature.

1 L'intermédialité

L'intermédialité est une perspective d'étude qui consiste en l'analyse des interactions entre différents médias. Comme le souligne Silvestra Mariniello, il s'agit d'un « concept polymorphe » (Mariniello 2010, p. 11) qui fait partie des débats théoriques actuels et qui englobe une large gamme de rapports médiatiques. Mon étude des scénarios inédits d'Irène Némirovsky se fera à la lumière de l'approche intermédiaire telle que l'a développée Jürgen Müller. Pour ce dernier, l'analyse de rapports intermédiatiques dans « un contexte historique, social, et institutionnel » constitue le cœur du travail de recherche (Müller 2006, p. 99). Professeur à l'université de Bayreuth et spécialiste des relations entre médias et histoire, et de l'histoire des médias, Müller a publié de nombreux articles autour de l'intermédialité. Contrairement à certains chercheurs, comme Irina Rajewsky, qui mettent l'accent sur des catégories pour préciser une étude particulière

d'intermédialité²², Jürgen Müller ne propose pas de catégories analytiques ou de « système théorique clos capable de traiter tous les phénomènes intermédiatiques ou historiques » (*Ibid.*). Pour lui, l'intermédialité n'est ni un « méga-système compréhensif » (*Ibid.*), ni une « théorie exhaustive » (Müller 2007, p. 95) qui pourrait offrir des clés pour l'analyse de tous les médias. Il reproche d'ailleurs au système des catégories d'omettre les rapports complexes entre les nouveaux médias : « [...] autrement dit, les médias audiovisuels et digitaux avec leurs interactions complexes sont négligés [...]. Je propose, à la place d'un tel super- ou méga-système, un travail historique, descriptif, et inductif qui nous mènera progressivement vers une archéologie et une géographie des processus intermédiatiques incluant des nouveaux médias » (Müller 2006, p. 99).

Dans son texte de 2006, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », Müller définit l'intermédialité comme un « axe de pertinence » (*Ibid.*, p. 100), c'est-à-dire comme un angle d'analyse des rapports intermédiatiques dans un milieu social historiquement donné : « [...] il allait aussi de soi que cette approche se basait non seulement sur l'analyse synchronique des médias, mais aussi, ou d'abord, sur les développements *historiques* des médias, frayant ainsi le chemin à de nouvelles histoires. Les effets socio-historiques de ces phénomènes se trouvaient au centre de la recherche [...] » (*Ibid.*). En 2007, il revendique à nouveau cette position, en affirmant que l'intermédialité n'est pas une théorie exhaustive, mais plutôt un outil de recherche « [...] qui doit permettre de comprendre toute forme de développement historique médiatique » (Müller 2007, p. 96). À cet égard, son approche de l'intermédialité comme *axe de pertinence* présente un avantage pour analyser les relations médiatiques dans les scénarios d'Irène Némirovsky. Ces derniers s'inscrivent dans un contexte historique précis qui peut encadrer

²² Par exemple, on parle de « transposition médiatique » (Rajewsky 2005, p. 51) au sujet des adaptations cinématographiques et de « références intermédiales » (*Ibid.*, p. 54) dans le cas d'un roman qui fait référence à un film ou une chanson.

l'inspiration de l'auteure : celui de la transition du cinéma muet vers le cinéma parlant. Aborder l'intermédialité comme un *axe de pertinence* me permettra alors de travailler avec des entretiens réalisés avec Irène Némirovsky dans des périodiques de l'époque, avec d'autres textes de l'auteure, ainsi qu'avec certains films qui ont pu influencer Irène Némirovsky dans son écriture.

Pour Müller, le terme intermédialité n'est pas nouveau (Müller 2006, p. 101). Dans l'article « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », il explique que la notion apparaît dès le Quattrocento italien où l'*intermedio* était un interlude théâtral ou musical. Il indique que Coleridge a créé le terme *intermedium* en 1812, terme qui « désigne un phénomène narratologique basé sur les fonctions narratives de l'allégorie intermédiaire en tant qu'*intermedium* entre personne et personnification, entre général et spécifique » (*Ibid.*). Dans le même article, il souligne que l'intermédialité doit aussi beaucoup aux poètes de la Renaissance italienne qui ont insisté sur les rapports entre les arts traditionnels telles la musique, la poésie, la peinture et la philosophie. Pour Müller, « le concept et la notion d'intermédialité sont à situer dans « un contexte historique, à la fois académique, social, et institutionnel » (*Ibid.*, p. 99). D'ailleurs, il affirme que les médias ne constituent pas des « monades isolées » (*Ibid.*, p. 100), c'est-à-dire que les médias purs n'existent pas. L'approche de Müller distingue aussi l'intermédialité de concepts, notamment l'intertextualité, plus restrictives et ne permettant pas d'analyser des enjeux intermédiatiques complexes²³. Le préfixe *inter* souligne donc les interactions dans des médias qui « intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes » (Müller 1994, p. 213), média étant ici compris comme « une production culturelle singulière (celle-ci peut alors être considérée ou non

²³ « Le potentiel de la notion d'intermédialité me paraît résider dans le fait qu'elle transgresse les restrictions de la recherche sur le média littérature, qu'elle opère une différenciation des interactions et des interférences ENTRE plusieurs médias, et qu'elle oriente la recherche vers *les matérialités* et *les fonctions sociales de ces processus* » (Müller 2006, p. 103).

comme étant une œuvre d'art) » (Besson 2014, p. 5).

En suivant l'approche de Jürgen Müller, je définirai donc l'intermédialité comme un *axe de pertinence*, permettent d'insister sur une manière de regarder le monde et d'analyser des textes hybrides. Il ne s'agit pas d'un système clos qui pourrait offrir des clés pour l'analyse de toutes les relations intermédiatiques possibles, mais plutôt d'un angle d'analyse qui étudie des interactions entre les médias dans des contextes historiques spécifiques. Pour reprendre les mots de Müller, « [...] il importe de ne pas oublier que la notion d'intermédialité se développe dans des contextes sociaux et historiques spécifiques » (Müller 2006, p. 99). Ainsi, l'approche de Müller me permettra d'analyser les relations entre le cinéma et la littérature.

La notion d'intermédialité comme *axe de pertinence* implique également une *matérialité*, c'est-à-dire une élaboration des différences entre les médias dans les productions étudiées :

La question de la matérialité constitue – de manière explicite ou implicite – un présupposé de toutes les approches intermédiatiques se basant sur les interactions entre différentes matérialités médiatiques. C'est seulement à travers cette interaction entre composantes hétérogènes que nous pouvons considérer les processus intermédiatiques comme ayant lieu ENTRE les matériaux (ils sont des/en inter-matérialités) et ne laissant de traces que dans ces matériaux (*Ibid.*, p. 101).

Par opposition aux « jeux intermédiatiques » qui mettent l'accent sur les liens et les nœuds de la relation, la question de la matérialité des médias attire l'attention sur les matières et les différences entre ces médias. Le genre scénaristique est un bon exemple de cette « spécificité médiatique » (Müller 1994, p. 213), car il est une étape vers une transformation en matière filmique, en personnes et en objets animés. Cette matérialité me semble aussi une piste intéressante pour porter une plus grande attention aux procédés cinématographiques et sonores utilisés, ainsi que ceux suggérés implicitement par l'écriture d'Irène Némirovsky.

2 Le scénario

Comme l'explique Francis Vanoye dans son ouvrage *Scénarios modèles, modèles de scénarios* : « [...] le mot scénario vient de scénarium, espace scénique théâtral [...] [qui] a désigné le décor et son organisation, puis le canevas des pièces de la *commedia dell'arte*, puis la mise en scène, enfin le plan du roman, avant de nommer la forme écrite du récit cinématographique, sa fortune médiatique liée à la popularité du cinéma » (Vanoye 1991, p. 205). De nombreux auteurs français ont écrit des scénarios et pour certains, comme Jules Romains ou Blaise Cendrars, tous les deux contemporains d'Irène Némirovsky, l'écriture de scénarios a aussi été une occasion de renouveler des formes littéraires ou encore, de les pousser plus loin.

Fabien Gris décrit le caractère « fondamentalement dynamique » du scénario, « [...] carrefour des deux arts sans qu'on lui reconnaisse la dignité artistique de l'un et de l'autre » (Gris 2015, p. 86). Pour Jeanne-Marie Clerc, dans son livre *Littérature et cinéma*, le scénario est « [...] un genre fondamentalement différent, coupé, du roman en ce que, par définition, et sauf exceptions, il n'est écrit que pour être filmé, et n'est pas censé, à l'origine, avoir un statut littéraire autonome » (Clerc 1993, p. 103-104). Si certains chercheurs comme Clerc et Gris insistent sur l'aspect technique d'un scénario, écrit en vue d'être réalisé, d'autres, comme Isabelle Raynauld, dans son ouvrage *Lire et écrire un scénario*, estiment que ce rapport entre scénario et film futur est moins manquant que la caractéristique qui le détermine. En effet, Pier Paolo Pasolini, dans son texte « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », articule précisément cette idée. Il suggère la possibilité du scénario comme une forme achevée dans la mesure où la lecture du scénario permettrait la visualisation et la réalisation de l'œuvre (Pasolini 1976)²⁴. Lire un

²⁴ Voir Pier Paolo Pasolini. 1976. « Scénario comme structure tendant à être une autre structure ». Dans *L'Expérience hérétique* (traduit par Anna Rocchi Pullberg), p. 156-166. Paris : Payot.

scénario, c'est le projeter dans l'écran intérieur de chaque lecteur : « une collaboration toute particulière, consistant à prêter au texte un achèvement visuel qu'il n'a pas, mais auquel il fait allusion » (Pasolini 1976, p. 158). Raynauld reprend cette notion de collaboration, mettant l'accent sur les « tensions dynamiques » entre « le lecteur/spectateur, l'image et le son, le scénario/et le film en devenir qu'il invente, fabrique et fait vivre [...] » (Raynauld 2012, p. 204). En m'inspirant de ces définitions, je définirai le scénario comme un texte écrit au temps présent, composé de deux couches textuelles, passages narrato-descriptifs et dialogues, qui « contient, prévoit et décrit justement en détail le film à faire » (*Ibid.*, p. 10). Raynauld rajoute que « [...] la première incarnation du film » (*Ibid.*, p. 204) se retrouve dans l'écriture et que « le scénario soit ou non réalisé, il reste, indépendamment du film, un matériau en soi (écrit, dessiné, raconté) » (*Ibid.*, p. 205). Cette définition sera ma référence de base, car elle me permettra de souligner et de travailler sur la créativité d'Irène Némirovsky.

En somme, l'analyse des trois scénarios sera réalisée selon la définition de l'intermédialité de Müller et se penchera sur l'entrecroisement des formes en relation avec le contexte historique de la transition vers le parlant encadrant l'inspiration créative d'Irène Némirovsky. À la lumière de l'approche de Müller, je me concentrerai sur les éléments suivants : l'intégration d'éléments associés au cinéma (procédés techniques, générique), la voix (accents, types de voix, voix hors champ), la musique (jazz, valse, traditionnelle), les paroles de chanson et la voix chantée, les bruits (les bruits de la ville, l'automobile, les bruits de la nature), les sons quotidiens et les effets sonores. Ainsi, je serai en mesure de montrer qu'Irène Némirovsky a pensé ses scénarios en dialogue avec le cinéma parlant émergent.

L'idée d'Isabelle Raynauld que le scénario est *la première incarnation du film* guidera également mes analyses. Cette idée me permettra de faire écho à celle de *penser en images*

mentionnée par Irène Némirovsky. Je montrerai comment le genre scénaristique, typiquement associé à la planification d'un film, lui a donné la liberté d'écrire à sa manière, on pourrait dire cinématographiquement, ce qui laisse imaginer au lecteur les images et les sons d'un film potentiel.

Chapitre 2 Irène Némirovsky et le cinéma

En 1931, Irène Némirovsky atteint le sommet de sa carrière d'écrivaine. Ses deux premiers romans, *David Golder*, publié en 1929, et *Le Bal*, sorti en 1930, sont chaleureusement accueillis par les critiques littéraires parisiens et les deux textes sont rapidement adaptés au cinéma qui vient de devenir parlant. Projeté le 6 mars 1931 au nouveau cinéma Gaumont sur les Champs-Élysées, *David Golder*, le premier film parlant de Julien Duvivier et un des premiers films parlants français, est un grand événement²⁵. Quelques mois plus tard, Wilhelm Thiele porte *Le Bal* à l'écran, avec une sortie française au Gaumont Palace le 11 septembre 1931²⁶. Cette dernière date est particulièrement importante car elle coïncide avec le dépôt du premier scénario (inédit) de Némirovsky, *La Symphonie de Paris*, à l'Association des auteurs, le 12 septembre 1931 (Philipponnat 2011, p. 601). Écrits en 1932, les deux autres scénarios sur lesquels portent mon analyse, eux aussi inédits, *Noël* et *Carnaval de Nice*, y sont également déposés le 21 mai 1932 (*Ibid.*).

Comme l'avance Alain Virmaux, il est tout à fait naturel que l'auteure, célébrée à l'écran, soit inspirée par le cinéma en 1931. Irène Némirovsky a toujours été fascinée par le septième art. Pour rappel, un de ses premiers textes inédits, *Nonoche au ciné* (1921), utilise le cinéma comme décor et comme thème, ce qui montre un intérêt pour le cinéma antérieur aux années 1930. De plus, le grand succès des films adaptés de ses premiers romans ne fera qu'enhardir davantage ses ambitions d'écrire pour le cinéma, et en particulier pour le cinéma parlant : « [...] c'est le tout neuf

²⁵*Le Matin*, quotidien français publié de 1844 à 1944, a d'ailleurs fait un reportage sur la projection avec un encart publicitaire autour du film *David Golder*.

²⁶Voir Ciné-Ressources, « Wilhelm Thiele ». En ligne.

http://www.cinerecources.net/recherche_t_r.php?type=PNP&pk=9700&rech_type=E&textfield=Wilhelm+thiele&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1. Consulté le 1^{er} août 2018.

parlant, avec Duvivier puis Thiele, qui vient de contribuer efficacement à la porter quasi au pinacle. Il est assez normal qu'elle y applaudisse [...] » (Virmaux 2009, p. 101). Par ailleurs, la situation familiale de Némirovsky la situe bien pour écrire des scénarios²⁷ car, selon Alain Virmaux, elle connaît bien les techniques et les affaires cinématographiques : « [...] ainsi, par sa belle-famille, Irène Némirovsky était assez bien informée des mœurs et des pratiques cinématographiques. En sorte qu'on conçoit sans peine qu'elle ait pu envisager une semi-reconstruction dans le cinéma [...]. Tout autre auteur, à sa place, aurait sans doute réagi comme elle [...] » (*Ibid.*, p. 100). L'écriture pour le cinéma d'Irène Némirovsky, entre 1931 et 1932, s'inscrit aussi dans un mouvement plus général d'attrait pour le septième art qu'ont eu certains écrivains français de l'entre-deux-guerres à la recherche de nouvelles formes littéraires²⁸. Pour Virmaux, cette passion pour le cinéma peut être reliée « [...] à l'ambition d'élargir considérablement leur audience, et de toucher même le public qui ne lit pas les livres » (*Ibid.*, p. 105) ; mais « [...] enfin, elle est sûrement redevable au désir profond de voir incarner leurs personnages de papier, et dotés d'une vie qui les transfigure, en ouvrant de nouvelles voies [...] » (*Ibid.*).

Comme l'affirme Olivier Philipponnat, l'auteure n'écrit aucun roman ni nouvelle dans les deux années qui suivent les publications de *David Golder* et du *Bal*, comme si le genre romanesque ne correspondait plus à ses ambitions créatives. Les entretiens d'Irène Némirovsky dans *Poslednija Novosti* et *Pour vous* en 1931 témoignent en effet de sa confiance et de son enthousiasme envers le genre scénaristique : « [...] non, je n'écris pas un nouveau roman, et je ne prépare rien pour le théâtre. Mais dans ma tête, je médite des projets de films, je vois les images. Mes personnages se

²⁷ Alain Virmaux, comme Michèle Hecquet, insiste sur le fait que le beau-frère d'Irène Némirovsky « Samuel Epstein, a travaillé avec la société Albatros, qui avait produit le cinéma des émigrés russes (Toujanski, Volkoff, Protazanvov) et les films français (Clair, Feyder, L'Herbier) pendant les années 1920 » (Virmaux 2009, p. 99).

²⁸ Voir Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma* (1993) ; Carole Aurouet, *Le Cinéma des poètes* (2014) ; Frédéric Mercier, *Les Écrivains du 7^e art* (2016).

meuvent devant moi. Je n'invente les sentiments qu'après ... » (Deroyer 1931 (2 avril), p. 4).

1 *La Symphonie de Paris* (1931)

Dans son premier scénario inédit, *La Symphonie de Paris*, comprenant 8 pages, Némirovsky esquisse pour le cinéma le personnage d'un jeune homme naïf et ambitieux, Mario Cavallière, qui débarque « de sa province (ou de l'étranger) » (Némirovsky [1931] 2011, p. 603)²⁹ et s'installe à Paris pour composer la symphonie de Paris et devenir « le plus grand musicien du monde » (*Ibid.*, p. 604). À l'Hôtel des Artistes, il rencontre une jeune peintre, Gilda, et c'est le coup de foudre. Ils se marient rapidement et vivent avec les autres jeunes artistes et musiciens, mais la pauvreté et la déception les rattrapent. Travaillant dans un grand magasin puis comme pianiste au café-concert, toutes les tentatives de Mario pour écrire sa symphonie sont un échec :

Mario, poussé par le désespoir et la faim, décide, lui aussi, de tenter sa chance. Il se met au piano et joue le prélude de sa symphonie. Et d'abord, il y a un moment de silence ; le public semble écouter, mais un ivrogne rit, siffle, et tout à coup une houle de rires sauvages passe sur la salle. Une tempête de coups de sifflets, des légumes, des chapeaux s'abattent sur Mario rivé à son piano et qui continue à jouer comme un fou (*Ibid.*, p. 606).

Au café-concert, Mario rencontre William Meller et sa femme, « vieille, extrêmement riche, qui se croit danseuse et mime géniale (genre Ida Rubinstein, mais en caricature) et qui aime surtout les beaux jeunes gens » (*Ibid.*). Après avoir raté ses examens au Conservatoire, Mario apprend que Gilda le trompe avec Monsieur Meller. Il se détourne alors d'elle en entamant une relation amoureuse avec Madame Meller qui lui donne de l'argent pour composer sa musique. Admiré et fêté par les vieilles femmes riches, sa photographie affichée partout à Paris, Mario, désillusionné, quitte Madame Meller et rentre à l'Hôtel des Artistes où il retrouve de l'inspiration pour terminer sa symphonie dans les rues de Paris : « [...] maintenant, seulement j'ai compris Paris. Il faut le

²⁹ J'indiquerai à l'avenir les références à ce scénario de la manière suivante : *SP*, p.^{xx}.

mériter. Il y faut le travail, la souffrance, l'amour... » (*Ibid.*, p. 610). L'histoire se termine avec la symphonie de Mario.

2 *Noël (1932)*

Irène Némirovsky revient vers la ville de Paris et vers les thèmes du mariage, de la famille et de la désillusion, thèmes centraux de l'ensemble de son œuvre littéraire, dans ses scénarios suivants, *Noël* et *Carnaval de Nice*. Dans le premier, composé de 23 pages, Némirovsky dépeint une famille dysfonctionnelle, celle d'un couple bourgeois adultère, Monsieur et Madame, jamais identifiés par leurs noms ou prénoms. Pareille à l'histoire de Mario Cavallière dans *La Symphonie de Paris*, celle de *Noël* se penche surtout sur les jeunes, mais d'un point de vue féminin. Quatre enfants de Monsieur et de Madame sont introduits dans le scénario, d'abord les jeunes enfants, nommés Christiane et Jeannot, fascinés par le grand arbre de Noël livré à l'appartement au tout début de l'histoire. Puis les sœurs aînées, âgées de vingt et vingt-deux ans, appelées Marie-Laure et Claudine, s'habillent pour aller au bal du Réveillon, en écoutant les disques de Maurice Chevalier. Dans la voiture qui les conduit au bal, Monsieur pousse ses filles aînées à faire un mariage avantageux car ses affaires « vont de plus en plus mal » (Némirovsky [1932] 2011, p. 616)³⁰. Ainsi avec cynisme, Marie-Laure, l'aînée, pense épouser Édouard Saulnier, « des Sucreries Saulnier » (*Ibid.*), car « il a de la galette » (*Ibid.*, p. 624).

Au bal, on apprend que Claudine, la plus jeune des aînées, qui est profondément amoureuse de Ramon, est enceinte. Avouant sa grossesse à son amant, puis à sa sœur, elle est ensuite abandonnée lorsque Ramon retourne vers sa fiancée en Argentine. Déchirée, le jour de Noël, Claudine erre dans les rues de Paris, puis s'enferme dans sa chambre et tente de se suicider. Au même moment, Christiane, Jeannot et leurs amis dansent et chantent autour de l'arbre de Noël

³⁰ J'indiquerai à l'avenir les références à ce scénario de la manière suivante : *N*, p.^{xx}.

illuminé, arrachant rudement les jouets des branches. Dans une autre chambre de l'appartement, Édouard Saulnier, qui s'inquiète pour Claudine, se dispute avec Marie-Laure. Ouvrant la porte de la chambre de Claudine d'un coup d'épaule, Édouard lui sauve la vie et la demande en mariage. L'histoire se termine avec l'annonce des fiançailles de Claudine et d'Édouard, l'image de l'arbre de Noël « dégarni » avec les branches cassées et brûlées, les dialogues entre Jeannot et Christiane qui se terminent en larmes et la musique accompagnée par les paroles mélancoliques suivantes : « *Enfance, innocence, aube de la vie. Puis de l'amour. Les plus beaux jours* » (*Ibid.*, p. 633).

3 *Carnaval de Nice* (1932)

Le scénario le plus élaboré d'Irène Némirovsky et le plus long (comprenant 25 pages), *Carnaval de Nice* est organisé sous la forme d'un long flashback. L'histoire commence sur la Place de la Trinité au « printemps 1931 ou 1932 » (Némirovsky [1932] 2011, p. 635)³¹, annonce un retour en arrière à Paris et à Nice en 1907, puis se conclut à Nice dans les années 1930. Dans *Carnaval de Nice*, l'auteure revisite également des thèmes familiers, comme le mariage, l'adultère et la jeunesse perdue, esquissant le portrait touchant et nuancé d'une femme et d'un homme hantés par leur passé. Les personnages principaux, Tony et Simone, contemplent, à un quart de siècle de distance, un souvenir de leur jeunesse, celle d'une relation amoureuse à Nice.

Suite au flashback vers 1907, le lecteur rencontre la jeune Simone Jacquelain, qui habite à Paris dans un appartement « meublé modestement et avec mauvais goût » (*Ibid.*, p. 638), vivant d'une petite rente d'avant-guerre avec son mari René et Tony, le cousin de ce dernier. Étudiant à la Sorbonne, Tony a 20 ans ; il est « [...] mince, musclé, [...] [avec] un air moqueur et volontaire d'enfant gâté » (*Ibid.*, p. 639), et il loge chez les Jacquelain depuis la mort de sa mère. Tout au début, Simone déclare à son mari qu'elle considère Tony comme un frère : « [...] j'aime bien

³¹ J'indiquerai à l'avenir les références à ce scénario de la manière suivante : *CN*, p.^{xx}.

travailler, qu'est-ce que tu veux que je fasse toute la journée ? Et puis, il n'a que nous, ce petit, c'est comme un frère... » (*Ibid.*, p. 638). Une maladie de Tony et de Simone nécessite un voyage de convalescence à Nice, où une attirance se développe entre ces derniers, alors que René est resté travailler à Paris :

Simone apparaît sur le balcon qui relie leurs deux chambres ; elle porte une robe de broderie anglaise, des souliers blancs, elle tient à la main une ombrelle. Elle est fraîche et charmante. Tony la regarde. Et, dans son regard, pour la première fois, passe une lueur brusque ; on voit que, pour la première fois de sa vie, il reconnaît une femme en Simone. Elle sourit, contente d'être admirée, mais vaguement gênée. Pour dissiper cette gêne et son trouble involontaire, il bouffonne : « Vous êtes belle comme le jour, madame !... » (*Ibid.*, p. 645)

Tony et Simone tombent amoureux l'un de l'autre pendant le carnaval, une relation qui se termine brusquement avec l'arrivée surprise de René à Nice. Une vingtaine d'années passent et le scénario revient aux années 1930. Tony, « engraisé, changé » (*Ibid.*, p. 656), est devenu un grand avocat riche et s'est marié à une blonde appelée Jeannine. Il rencontre Simone et René dans sa villa niçoise. Pareille à *La Symphonie de Paris* et à *Noël*, l'histoire du *Carnaval de Nice* se termine par la musique et les paroles de la chanson de carnaval : « *La jeunesse est courte... L'amour passe...* » (*Ibid.*, p. 658). Dans les derniers dialogues et les passages narratifs, Némirovsky dépeint les regrets de Simone et de Tony :

« [...] je t'ai longtemps aimée, Simone, le sais-tu ?

Elle murmure amèrement :

-Si tu m'avais aimée, tu aurais oublié ton amitié et ta reconnaissance envers René... Tu aurais tout oublié... Mais tu te moques encore de moi... Te souviens-tu ? En arrivant à Paris, tu m'as dit : "... Nous étions fous, c'était le chianti..." Moi, je t'aurais suivi au bout du monde..., dit-elle plus sourdement, je t'aimais...

Il hausse les épaules :

-Et le pauvre René ? Nous ne pouvions pas le tromper aussi vilainement... »

Elle se tait.

« Cela vaut mieux ainsi...

Elle dit tristement :

-Toi, tu peux dire cela... tu as une belle vie heureuse, l'ambition satisfaite, le travail... mais moi ? Qu'est-ce que j'ai eu ? » [...]

Simone, furtivement, sort de son sac un petit mouchoir pour essuyer les larmes [...].

En ce moment, recommence très bas d'abord, puis plus forte et triomphante, la chanson de carnaval [...] (*Ibid.*, p. 658).

4 Construction des scénarios

Du point de vue thématique et structurel, Irène Némirovsky s'inspire, dans les trois scénarios, des potentialités expressives de la musique utilisée dans le cinéma parlant. Ainsi, elles font explicitement partie du récit, dévoilent les thèmes, l'inconscient ou encore le point de vue des personnages, tout en permettant d'exprimer des émotions. Dans le dernier extrait cité de *Carnaval de Nice*, il y a une symétrie de construction où les paroles de la chanson de carnaval (« *La jeunesse est courte... l'amour passe* »), introduites au début³² et imbriquées tout au long du scénario pour montrer et développer la relation amoureuse de Tony et de Simone, sont reprises à la conclusion du scénario afin de rendre explicite au lecteur l'idée de l'impermanence de la jeunesse et de l'amour. De plus, l'auteure a parfois recours à « l'air du carnaval » qui avance le récit en laissant imaginer un saut temporel et de l'espace ou un changement de perspective d'un personnage à un autre³³. Dans *Noël*, le scénario s'ouvre par des paroles, il les reprend et se termine également avec ces dernières (« *Enfance, innocence, aube de la vie, puis de l'amour les plus beaux jours* »), revenant à cette symétrie structurelle. Ce double ancrage, musique et images, permet de percevoir et de ressentir le thème du passage de l'innocence vers la désillusion, parcourant l'ensemble du scénario. De plus, *La Symphonie de Paris*, scénario avec un titre musical qui souligne également cette association entre la musique et les bruits de la ville, se conclut avec l'interprétation de la

³² « On l'entend chantée pour la première fois, cette romance qui doit passer à travers le film » (*CN*, p. 646) ; « [...] on voit Tony et Simone qui rentrent bras dessus, bras dessous, chantant le refrain du carnaval [...] » (*Ibid.*, p. 647).

³³ « Puis on voit Simone couchée. Un volet entrouvert laisse passer un rayon de soleil sur le lit. Elle ne dort pas, ses yeux sont brillants et pleins de larmes. Elle murmure : [...] “non... non... non...” en serrant les dents avec une expression de souffrance. Dans la rue, un landau passe ; le cocher, un peu ivre, assis de côté sur son siège, agit les rênes et siffle joyeusement l'air du carnaval. Dans un petit cabaret du port, Tony est assis avec une fille [...] » (*Ibid.*, p. 651).

composition du héros Mario Cavallière³⁴.

Une autre similitude ancrant la structure de ces inédits est l'utilisation de la vie moderne comme décor. Par exemple, dans la première phrase de *Carnaval de Nice*, l'auteure plante explicitement le récit au temps présent avec les mots « de nos jours, en un aigre printemps 1931 ou 1932 » (CN, p. 635). Dans ce dernier scénario, comme dans tous les autres, Némirovsky évoque aussi le monde moderne, en travaillant à l'écrit avec beaucoup d'indices propres au cinéma parlant comme les bruits des rues (voitures, métro, la foule) et les sons quotidiens (les cloches qui sonnent, un disque qui tourne rapidement, la pluie). Au début de *Noël*, elle utilise particulièrement une série de verbes (*passer, danser et tourner*) et une répétition de l'adverbe *très vite* suivi par *très rapidement*, ce qui retranscrit le mouvement croissant et étourdissant de Paris pendant les fêtes³⁵. Ces images et éléments sonores, intégrés et explorés dans les trois scénarios, permettent d'insister sur la vitesse de l'époque et laissent alors imaginer le thème du temps qui passe.

Dans *La Symphonie de Paris*, il est aussi notable que Mario est décrit comme un nouveau héros qu'on peut associer au niveau de l'écriture avec la vie moderne. Contrairement à une inspiration musicale classique, celle de Mario est animée par les rythmes des sons quotidiens, par les effets sonores de la ville et par les bruits des rues parisiennes, ce qui inscrit sa symphonie dans les temps modernes³⁶. De même, Némirovsky lie régulièrement son héros au monde contemporain en le présentant en plein mouvement : « Mario se sauve, va vagabonder à travers les rues » (SP,

³⁴ « [...] on voit étinceler au soleil les grandes statues de bronze sur les colonnes du pont Alexandre-III, et les personnages qui les surmontent semblent jouer des trompettes qu'ils tiennent à la main. Un hymne solennel et joyeux termine la symphonie » (SP, p. 610).

³⁵ « [...] puis, passent, toujours très vite, très rapidement, des rayons chargés de jouets, des arbres de Noël, décorés, brillants, qui dansent et tournent [...] » (N, p. 613).

³⁶ « [...] de phrases mélodiques distinctes, qui prennent naissance chacune dans un bruit de Paris, coups de klaxon, sonnerie légère des tramways, grelottement des vitres ébranlées par les autobus qui passent, etc. Le garçon chantonne : "Paris, Paris" [...]. On entend comme un vague écho moqueur : "Paris... Paris..." Il dit : "À nous deux..." et le même écho affaibli ironique répète : "À nous deux, à nous deux" » (SP, p. 604).

p. 604)³⁷. Ou encore, elle le situe dans les salles bruyantes de l'Hôtel des Artistes où les locataires s'amuseⁿt en écou^tant le gramophone : « [...] le soir, dans sa chambre, il [Mario] rê^ve et compose à son piano tandis qu'à l'étage au-dessus, des rapins font la fête, avec un grand bruit de gramophone et de chansons » (*Ibid.*, p. 605). En plus du mouvement ou du bruit traduit par la phrase *des rapins font la fête*, ce dernier extrait suggère aussi la vie et les sensibilités contemporaines en précisant et en insistant sur l'intensité du son (marqué par *un grand bruit de gramophone et de chansons*), ce qui laisse imaginer une musique populaire.

Dans les scénarios suivants, l'auteure revient à cette association entre ses personnages et les rues, en proposant d'autres images et sons comme les voitures, symboles de la vie moderne. Rappelons qu'Irène Némirovsky insiste dans les revues sur le fait que « le cinéma est l'art qui se rapproche le plus de la vie, qui a le plus de parenté avec la vérité... » (Deroyer 1931 (2 avril), p. 4). Ainsi, le genre scénaristique répond à ce besoin de casser les formes et de mettre en texte tout ce qui relève des images de la ville, des bruits, des effets sonores, de la musique de jazz, du mouvement et de la vitesse. Cela lui permet de représenter les expériences humaines et de traduire au lecteur le réel de la vie contemporaine.

5 Caractéristiques des scénarios

Toujours avec l'idée de la structure, il faut rappeler le caractère inédit des scénarios d'Irène Némirovsky, qu'ils n'auraient jamais dû être publiés et qu'ils ont été rédigés presque en secret avant leur dépôt à l'Association des auteurs de films. L'auteure cherche ici à jouer avec la forme du genre scénaristique. La structure des trois inédits de Némirovsky ne correspond ni à celle de ses contemporains ni à celle utilisée par des scénaristes plus récents. Pour François Harvey, les caractéristiques d'un scénario incluent, entre autres, des séquences numérotées et séparées, des

³⁷ « [...] il [Mario] erre à travers Paris à l'aventure, le Paris des boulevards, brutal et éclatant [...] » (*Ibid.*, p. 606).

passages narratifs (écrits au présent et en style dépouillé) alternés aux dialogues marqués par des procédés typographiques (espaces, italiques) et des indications de lieu et de lumière où chaque scène correspond à un changement de décor ou de temps³⁸. Composés de passages narratifs, écrits au présent, consistant de descriptions d'actions, de lieux et de personnages, et faisant usage de dialogues indiqués par la typographie, les scénarios d'Irène Némirovsky ne comprennent pas d'indications quant aux intérieurs ou aux extérieurs. Parfois, elle inclut des indices au sujet de la lumière, mais elle ne le fait pas de manière uniforme.

Par ailleurs, bien que les passages narratifs soient séparés par des espaces et écrits en de courtes phrases, elle utilise des termes comme *sabir*, *grondement*, *brinquebatement* ou des verbes comme *psalmodier*, ce qui montre un lexique recherché et rappelle son travail romanesque. Témoignant toujours des explorations de l'auteure, les transitions de séquences ne sont pas numérotées ni identifiées explicitement dans le texte, mais proposées, souvent par les mots comme *l'image s'efface*, *l'image est remplacée*, ou marquées par d'autres verbes, tels *brouiller*, *s'éteindre* et *s'éloigner* : « [...] puis, lentement, tout s'éteint. Les flammes retombent, les ombres dansantes s'éloignent. Sur le seuil de sa chambre, un peu grise et chancelante, des fleurs sur les bras, Simone est debout [...] » (CN, p. 654). De plus, la musique, la voix et le mélange des sons permettent également d'imaginer les changements de scènes dans le scénario. En somme, la caractéristique qui définit la structure des trois inédits est l'idée chère à Irène Némirovsky de *penser en images*. Autrement dit, le scénario lui donne une liberté : celle d'écrire cinématographiquement. Ainsi, elle travaille l'écrit comme si elle décrivait les images et les sons d'un film déjà à l'écran.

³⁸ Voir François Harvey. 2008 (hiver). « Coupures enchaînées. La dynamique générique dans *Neige noire* d'Hubert Aquin », *Études littéraires*, volume 39, n° 2, p. 141-152.

6 Les liens avec l'œuvre littéraire de Némirovsky

Une similitude entre les scénarios et la plupart des romans d'Irène Némirovsky est qu'ils ont pour cadre et pour sujet la famille bourgeoise dysfonctionnelle. Par exemple, la figure de la mère vaniteuse, représentée dans toute l'œuvre de l'auteure, est mise en avant surtout dans *Noël*. Au tout début du scénario, la mère est décrite ainsi : « [...] madame, fardée, coquette, vieille, épaisse » (N, p. 614). « [...] Madame, tout d'abord attendrie, s'est désintéressée de la scène [...]. Puis dépitée, se regardant dans la glace : Mon Dieu, cette robe m'épaissit à un point... » (*Ibid.*, p. 615). Cela rappelle d'autres portraits de la mère inventés par Némirovsky comme Gladys Eysenach de *Jézabel* [1936]³⁹, ou Madame Kampf dans *Le Bal* [1930] : « [...] elle [Madame Kampf] commença à farder minutieusement son visage ; [...] elle prenait le miroir et elle dévorait des yeux son image avec une attention passionnée, anxieuse, et des regards à la fois durs, méfiants et rusés [...] » (Némirovsky [1930] 2016, p. 86-87). Ce qui lie aussi les extraits est l'insistance de Némirovsky sur les images (marquée par les mots *glace*, *miroir*, *yeux*, *image*, *regard* et les verbes *réfléter*, *regarder*, *se regarder*). C'est ce que le lecteur associe au regard dans le texte, ou encore à l'image de la mère réfléchie devant ses yeux, celle qu'on peut visualiser et qui montre son véritable égoïsme.

Sans le faire explicitement, le genre scénaristique a pourtant permis de travailler autrement le caractère de la mère. Par exemple, dans *Noël*, l'auteure intègre une technique du cinéma qui retranscrit l'idée de la vitesse en mentionnant la surimpression⁴⁰, d'autres indices relatifs au mouvement, aux sons d'animaux, à la musique et aux paroles de la mère (indiquées entre

³⁹ « Elle [Gladys] se démaquillait [...]. Elle se pencha en avant, regarda désespérément le miroir, comme s'il reflétait, tout à coup, une image étrangère [...]. Elle continuait à regarder le miroir, sans un mot, ses lèvres serrées et crispées. Elle était belle encore... [...] » (Némirovsky [1936] 2010, p. 100).

⁴⁰ Une surimpression est une technique qui fonctionne comme une impression de deux ou plusieurs images sur le même fragment de pellicule. Elle n'est plus utilisée au cinéma mais la technique était répandue au cinéma muet et au parlant afin d'exprimer l'inconscient ou les rêves.

guillemets) : « (En surimpression : des bœufs se détournent avec dégoût quand passent des vaches qui mugissent lamentablement). La musique joue de nouveau. Madame soupire : Oh, comme c'est poétique... Et, enfin, on voit dans un quartier populaire, un de ces quartiers affreux [...], Claudine qui marche rapidement, l'air las et désespéré [...] » (N, p. 627). Par les images pensées et raccordées en son et en mouvement, le lecteur est amené vers une perception visuelle et sonore de cette famille dysfonctionnelle. Cette caractérisation des personnages par la suggestion plutôt que l'explication et plus spécifiquement, par l'insistance sur ce qui est vu, dit, entendu ou non afin de préciser les portraits, rappelle aussi l'œuvre romanesque de Némirovsky, notamment *Suite française*⁴¹. En se référant au style littéraire d'Irène Némirovsky et à la création des personnages pour le roman, Gaston Chéreau affirme dans *L'Intransigeant*, « [...] qu'elle [Némirovsky] ne fait pas souvent état de leurs qualités ; elle nous laisse le soin de les suggérer et nous nous imaginons chaque fois faire une découverte » (Chéreau 1933 (25 octobre), p. 6).

7 *La Symphonie de Paris* (1931) et *Le Vin de solitude* (1935)

D'ailleurs, tout comme son œuvre littéraire, et toujours appuyant l'idée affirmée par l'auteure dans la presse des années 1930 qu'elle esquisserait le monde qu'elle connaissait⁴², Irène Némirovsky souligne dans son travail scénaristique le thème de la solitude des êtres humains. Dès le début de son premier scénario, *La Symphonie de Paris*, elle précise, par exemple, que le héros « [...] vient d'arriver de sa province (ou de l'étranger) [...]. Le jeune homme dit son nom, Mario Cavallière (ou un autre, selon sa nationalité) [...] » (SP, p. 603). Le portrait de Mario comme un

⁴¹ Dans « Tempête en juin » de *Suite française*, l'hypocrisie de la mère, Madame Péricand, cette bourgeoise qui pousse ses enfants à partager des biscuits avec les familles réfugiées seulement pour changer d'avis lorsqu'elle se rend compte qu'il n'y a plus de gourmandises dans les magasins, est précisée par la vue comme l'insistance sur son *regard qui signifiait* : « - Jacqueline, tu as des sucres d'orge dans ton sac, dit Mme Péricand avec un geste discret de la main et un regard qui signifiait "tu sais bien qu'il faut partager avec ceux qui n'ont rien et s'entraider dans l'infortune. C'est le moment de mettre en pratique ce que tu as appris au catéchisme". Elle éprouvait un sentiment de satisfaction en se voyant à la fois si comblée de richesses de toutes sortes et si charitable ! [...] » (Némirovsky [1940-1942] 2018, p. 96).

⁴² « [...] Aussi, je continue à peindre la société que je connais le mieux [...] » (IMEC NMR 4.40, p. 5).

étranger qui subit beaucoup d'échecs, errant toujours seul dans les rues à la recherche d'inspirations⁴³, laisse penser à d'autres personnages de Némirovsky essayant de survivre dans le Paris des années 1930. Ce lien entre Mario et les rues parisiennes rappelle particulièrement le travail de l'auteure dans *Le Vin de solitude* (1935), souvent considéré comme un roman autobiographique.

Ce dernier se penche sur l'héroïne, Hélène Karol, elle aussi décrite comme une étrangère, qui appartient à une famille russe réfugiée à Paris et qui tente d'échapper à l'influence de sa mère. Némirovsky encadre l'histoire et surtout son héroïne avec les éléments du monde moderne en plein changement, par exemple en la situant dans les rues parisiennes (les Champs-Élysées, la rue de la Pompe), dans les hôtels⁴⁴ et les boîtes de nuit où on joue du jazz, ou encore en automobile⁴⁵. *Le Vin de solitude* se termine avec les mots suivants, rendant explicite la relation entre Hélène et la ville de Paris, permettant de comprendre l'idée de la promesse du monde contemporain (marquée par *le ciel bleu* et *éclairer*) et la recherche d'indépendance de l'héroïne : « [...] entre les piliers de l'Arc de Triomphe le ciel bleu parut et éclaira son chemin » (Némirovsky [1935] 2007, p. 337). Cela fait aussi écho à la conclusion de *La Symphonie de Paris* où Mario, comme Hélène, marche dans les rues, « vers l'esplanade des Invalides », et retrouve sa passion pour la musique par l'audition des sons de Paris : « [...] et, peu à peu, les sons se reforment, et Paris s'emplit de frémissements joyeux et de chants [...] » (*SP*, p. 610).

Ce qui peut aussi marquer l'association entre *Le Vin de solitude* et *La Symphonie de Paris* est la mise en texte de nombreux indices relatifs aux bruits, aux sons quotidiens (pluie, vent) et

⁴³ « Paris, de nouveau. On voit l'ombre de Mario dans la rue, on entend le bruit de ses pas [...] » (*SP*, p. 609).

⁴⁴ « [...] le lendemain, ils arrivaient dans une des hostelleries qui commençaient à pousser sur la terre de France [...]. C'était l'inflation, l'éphémère prospérité... [...] » (Némirovsky [1935] 2007, p. 253).

⁴⁵ « [...] dans l'ombre de la voiture, elle [Hélène] le vit détourner le visage et porter ses mains tremblantes à ses yeux. Elle se pencha à la vitre et dit au chauffeur de rentrer à Paris [...] » (*Ibid.*, p. 303-304).

aux effets sonores (les échos), éléments qui servent à accentuer le portrait de la solitude d'Hélène. Comme Mario qui déclare que « seul Paris me console et la musique » (*SP*, p. 607), l'isolement d'Hélène n'est allégé que lorsqu'elle « écoutait le vent ; elle tendait l'oreille comme à la voix d'un ami » (Némirovsky, [1935] 2007, p. 336). Puis elle écoute, « [...] rassurée et confiante, la tempête bienfaisante des sons s'abattre sur elle » (*Ibid.*, p. 337). Irène Némirovsky tâche de reprendre dans son roman les mêmes bruits de la ville et les mêmes sons quotidiens, explorés comme modes expressifs, afin de renforcer le rapport entre son héroïne, Hélène, et Paris. De plus, vers la conclusion du *Vin de solitude*, l'auteure revient vers l'idée du son qui se transforme en phrases musicales⁴⁶, ce qui est également reproduit tout au long de *La Symphonie de Paris* et témoigne à nouveau d'un lien entre son travail romanesque en 1935 et ses explorations scénaristiques entre 1931 et 1932.

La lecture des scénarios montre alors une filiation entre scénarios et œuvres littéraires. Au niveau des thèmes, de l'histoire et du cadre, l'écriture de Némirovsky insiste sur le temps « présent », la ville, la famille, le couple et l'amour raté, le passage de l'innocence vers la désillusion et l'idée du temps (le monde moderne en plein changement, le mouvement, la vitesse). En ce qui concerne plus spécifiquement le roman *Le Vin de solitude* et *La Symphonie de Paris*, l'auteure reprend son idée de *penser en images*, intégrant texte, images, personnages, musique, sons et bruits, afin de préciser et d'enrichir ses portraits. Dans le chapitre suivant, je me pencherai sur d'autres horizons de références et étudierai certains films qui pourraient avoir influencé Irène

⁴⁶ « [...] les sons, d'abord aigus, rauques et criards, se fondaient en une sorte d'harmonie puissante. Elle y percevait une ordonnance confuse encore, comme au début d'une symphonie, lorsque l'oreille étonnée entend le dessin d'un thème, mais le perd aussitôt, déçue, le cherche et, soudain, le retrouve, et cette fois-ci comprend qu'il ne lui échappera plus [...] » (Némirovsky [1935] 2007, p. 337). Pour rappel la similitude, voici un extrait tiré de *La Symphonie de Paris* : « [...] la rumeur assourdie des rues se transforme à son oreille de musicien en sons, en accords vagues, inachevés, hésitants comme le bruit de l'orchestre [...]. Il [Mario] se penche davantage, [...] écoute avec ravissement toutes ces rumeurs diverses qui semblent s'ordonner, comme sous la baguette d'un chef d'orchestre invisible [...] » (*SP*, p. 603 et p. 604).

Némirovsky dans son écriture scénaristique lors de la transition du cinéma muet vers le parlant.

Ainsi, je montrerai un autre aspect de l'influence du cinéma dans l'œuvre scénaristique de Némirovsky.

Chapitre 3 Le cinéma comme référence

Dans son ouvrage *En route vers le parlant*, Martin Barnier avance l'idée que pendant les années de transition vers le parlant, entre 1926 et 1934⁴⁷, certains réalisateurs, par nécessité et par choix, montrent une liberté et une inventivité qui caractérisent la plupart de leurs films : « [...] cette liberté se voit et s'entend dans presque chaque film. Même dans ceux qu'on rejette comme faisant partie de la plus médiocre des productions commerciales, on peut trouver des moments de grande beauté ou de création étonnante » (Barnier 2002, p. 20-21). Si les premières années du cinéma parlant permettent donc à certains réalisateurs de laisser libre cours à leur imagination, on peut défendre l'idée qu'à leur suite, Némirovsky se laissera influencer par cette culture ambiante et sera tentée pour un temps par l'écriture pour le cinéma afin de s'inscrire dans cet esprit ouvert et créatif.

À la lecture des scénarios d'Irène Némirovsky, certains films parlants semblent un horizon d'attente ou une référence au cinéma dans son écriture au niveau des thèmes, de l'histoire, de la structure et de la forme. Pour les besoins de l'analyse, je me pencherai plus spécifiquement sur *La Mélodie du monde* (1929), *Sous les toits de Paris* (1930), *La Chienne* (1931) et *Fanny* (1932). Les liens possibles ici entre les trois inédits et les quatre films cités tiennent au fait qu'ils partagent un contexte créatif particulier : celui du bouleversement technique de l'art cinématographique au tournant des années 1930. De plus, ces quatre films montrent une variété de tâtonnements sonores présents dans les scénarios de Némirovsky comme les bruits de la ville et l'usage abondant et varié de la musique, de la voix parlée ou chantée, s'inscrivant alors dans l'esprit de renouvellement qui

⁴⁷ Pour Martin Barnier, il y a une standardisation des formes du cinéma parlant vers 1934. Barnier affirme aussi que pendant la période de transition, c'est moins le théâtre que les médias modernes tels que la radio et le téléphone qui ont influencé les tâtonnements du parlant, même si la réticence des écrivains à l'égard du parlant résidait dans son association avec le théâtre (Barnier 2002, p. 141 et p. 145).

caractérise le cinéma devenu parlant.

Comme l'explique Alain Virmaux, « n'allons pas imaginer que la jeune romancière fêtée, en ce début des années 30, [était] tout à fait ignare et inculte en matière d'histoire du cinéma » (Virmaux 2009, p. 101). Les croisements potentiels que j'aborderai insistent alors sur un autre aspect des relations de l'auteure au cinéma, celle de sa fascination pour ce dernier qui encadre sa carrière professionnelle ainsi que sa vie⁴⁸. Mais peut-on penser que s'inspirer de ces quatre films dans son œuvre scénaristique témoigne d'un manque d'originalité de la part d'Irène Némirovsky ? Pour rappel, lors de cette période de la transition, elle a écrit explicitement sur le rôle du cinéma dans *Paris-soir*, avec des propos sur certains premiers films parlants américains et russes qu'elle admire pour leur « dynamisme inégalé » (Némirovsky 1934 (24 mars), p. 8) qui représente le monde contemporain. Cela montre non pas un manque d'inspiration de la part de Némirovsky, mais une recherche par l'auteure d'une écriture utilisant de nouveaux modes expressifs du cinéma dans un genre inspiré par ce dernier. Je tâcherai donc d'approfondir les idées sur le septième art de Némirovsky en comparant ses explorations avec celles de réalisations proposées tout au début du parlant.

1 La Mélodie du monde (Walter Ruttmann, 1929)

Virmaux constate que l'écriture scénaristique de Némirovsky « cède à une sorte de surenchère bruitiste » (Virmaux 2009, p. 104). Cette affirmation rappelle la forme et la structure d'un film comme *La Mélodie du monde* [*Melodie der Welt*] de Walter Ruttmann. Ce documentaire, accompagné de la musique de Wolfgang Zeller, est sonorisé en 1929 et devient un des premiers

⁴⁸ Dans un texte inédit, daté de 1921, *Nonoche au ciné*, l'héroïne déclare : « J'adore le cinéma ! » (Némirovsky [1921] 2011, p. 76). Dans les entretiens de l'époque, Irène Némirovsky avoue également volontiers l'influence du cinéma sur son art romanesque : « [...] – Mes projets ? [...] et, très prochainement, *Films parlés*. J'ai essayé dans ce livre, d'aborder une technique qui s'inspire de celle du cinéma [...] » (Auscher 1935 (13 février), p. 5).

films parlants allemands⁴⁹. Le film commence avec divers sons : un sifflet d'un grand bateau, puis le bruit de la mer et un marin qui joue de l'accordéon avant d'embarquer. Ensuite, il s'agit d'un voyage au Moyen-Orient et en Asie, représenté par des images synchronisées à la musique de Zeller et aux sons de la mer, des travailleurs et des traditions musicales de différents pays. Par exemple, Ruttmann alterne les images et les sons de musiciens de jazz américains avec un plan d'un musicien africain qui joue du tambour. De la même manière, il juxtapose l'image d'une femme japonaise qui verse du saké dans un verre en métal avec l'image d'une main féminine qui remplit une petite tasse de thé avant de déposer la théière sur une table. Vers la fin du film, Ruttmann présente des danseurs allemands qui sautent et tournent, le tout relié aux images de femmes indiennes, d'enfants et d'Africains qui font des mouvements similaires. La voix et les langues sont également utilisées en contrepoint pour évoquer l'idée d'échange et de liens entre les pays. Le spectateur voit et entend, notamment, deux hommes qui parlent chinois entre eux. Cette image est juxtaposée à celle d'une femme marchant vers l'écran et une voix hors-champ parle en français. Dans une autre brève scène, George Bernard Shaw et Ivor Montagu se rencontrent dans une rue, se parlent en anglais et quittent le plan, bras liés, pour prendre du thé ensemble. Comme le souligne Laurent Guido dans « Le film comme symphonie du monde : l'universalité des gestes rythmiques dans *Melodie der Welt* et sa réception française », *La Mélodie du monde* illustre l'idée de la mondialisation sur fond d'un discours de l'entre-deux-guerres qui insistent sur les liens entre les personnes ou « l'esprit communautariste » (Guido 2010 (automne), p. 3).

⁴⁹ Sorti le 12 mars 1929, *La Mélodie du monde* a été mal accueilli en Allemagne car il n'y avait pas de paroles, comme le déclare Walter Ruttmann dans *Pour vous* : « *Mélodie du monde* tombait assez mal en Allemagne. Les gens étaient mécontents parce qu'on n'y parlait pas. Ils étaient beaucoup plus curieux de voir un nouveau joujou que d'éprouver une nouvelle émotion » (Lenauer 1929 (12 décembre), p. 11). Dans le même entretien, Ruttmann fait référence à son travail comme premier assistant d'Abel Gance pour le film *La Fin du monde* (1930), ce qui suggère que son film a été bien reçu en France lors de cette période. L'année suivante, dans une série d'articles apparue dans *Pour vous* autour de l'avenir du film sonore et de la musique, Ruttmann a été interrogé par le journaliste et le réalisateur Jean Vidal. Pour ce dernier, *La Mélodie du monde* est « [...] une révélation : vous [Ruttmann] avez poétisé les bruits de l'univers [...] » (Vidal 1930 (30 janvier), p. 2).

Alain Virmaux suggère que *La Symphonie de Paris* fait écho à *La Mélodie du monde* dans ses variations sonores diverses (bruits, voix, musique) et que peut-être Irène Némirovsky a admiré le film de Ruttmann lors de sa projection en 1929. Afin d'appuyer cette hypothèse, prenons comme exemple ce passage du scénario, où Mario apprend que Gilda est la maîtresse de Monsieur Meller :

Comme un fou, Mario s'enfuit à travers Paris, poursuivi par la voix de la vieille femme : « Vous me reviendrez, mon petit... avec moi, vous aurez la célébrité et l'argent qui consolent de tout... »

Paris. C'est une nuit d'orage, le vent s'est levé, effeuillant furieusement les jeunes arbres. Mario court, tête nue, dans les rues vides, le long des quais. Notre-Dame, derrière lui, les arbres, les lumières, tout cela est tordu, déformé, semble le poursuivre. On entend le vent qui passe sous l'arche des grands ponts, et le bruit enfle, grandit, se transforme en une musique forte et solennelle, dans laquelle se retrouve le thème des débuts, mais amplifié, repris par tout l'orchestre invisible [...].

Puis, la musique cesse complètement. La Seine brille, muette et tranquille, et s'efface » (*SP*, p. 608).

Irène Némirovsky utilise ici des indices relatifs au cinéma parlant comme la voix de Madame Meller, les sons de l'orage, l'effeuillage et le mouvement des arbres, le bruit du vent, la musique des bruits et la reprise de la symphonie de Mario. Némirovsky intensifie aussi le son du vent dans le passage en utilisant des verbes comme *enfler* et *grandir*, ou encore l'adverbe *furieusement*. Cela rappelle l'emploi de Ruttmann des sons de la nature dans *La Mélodie du monde*. De plus, elle joue implicitement avec la technique cinématographique de la voix hors-champ (marquée par le verbe *poursuivre*), permettant d'entrer dans l'inconscient de Mario et d'imaginer la répétition des paroles de Madame Meller.

Ce dernier extrait de *La Symphonie de Paris* montre aussi une forme de performativité du cinéma, marqué par les mots *forte* et *solennelle*, ainsi qu'*amplifié*, *repris par tout l'orchestre invisible*, laissant supposer la force de la musique dans le film à inventer⁵⁰. Interrogé en 1930 dans la revue de cinéma *Pour vous* au sujet de son film et de l'arrivée du parlant, Walter Ruttmann

⁵⁰ Nous rappelons que ces scénarios sont inédits et qu'aucun film ni projet n'en a été tiré.

affirme que le parlant procure un nouveau visage au cinéma qui « [...] apporte à la musique ce que le phonographe avait laissé pressentir : il permet de photographier le son [...] qui consistera à assembler les sons naturels, mécaniques ou humains ainsi enregistrés pour en composer des sortes de symphonies, de chants, de cris, de murmures, de grondements [...] » (Vidal 1930 (30 janvier), p. 2). Ces propos, liant les potentialités expressives du film parlant à celles d'une symphonie, ce qui permet de visualiser les sons, la musique et les émotions, rappellent l'idée de *penser en images* d'Irène Némirovsky.

Pour Édouard Arnoldy dans son livre *Pour une histoire culturelle du cinéma : au-devant de scènes filmées, « films chantants et parlants » et de comédies musicales*, pendant la transition vers le cinéma parlant « le point d'achoppement est presque systématiquement l'usage de la parole. Par contre, la synchronisation de la musique n'a que de rares adversaires, d'abord parce qu'elle laisse souffler un vent d'air frais sur le cinéma » (Arnoldy 2004, p. 147). Arnoldy continue en disant que pour beaucoup de cinéastes du muet comme Abel Gance et Charlie Chaplin la musique incarne « l'essence du cinéma » (*Ibid.*, p. 161). Les réalisateurs emploient alors la musique pour enrichir l'expérience, ajouter une richesse d'émotions aux images et emmener les spectateurs à une réalité différente. Irène Némirovsky a cherché à imiter ces intégrations musicales en ajoutant, dans ses scénarios, une forte présence de la voix. Ces deux derniers éléments, voix et musique, sont, pour reprendre les mots d'Édouard Arnoldy « les deux faces d'un symptôme des bouleversements souterrains qui secouent passablement le cinéma » (*Ibid.*, p. 23) et qui permettent à Irène Némirovsky d'explorer à sa manière le genre scénaristique.

2 *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930)

Lors du passage du muet vers le parlant, la crainte de la perte d'autonomie du cinéma et de sa régression vers le théâtre s'est fait sentir. Comme de nombreux contemporains, René Clair a été

beaucoup interrogé dans la presse française autour de ce sujet. En 1929, dans *Pour vous*, il a affirmé au journaliste Nino Frank que le parlant représente une opportunité importante de renouveler l'art cinématographique, en se référant particulièrement aux films animés, mais en insistant sur le fait qu'« il faut à tout prix que le cinéma demeure un art visuel » (Frank 1929 (19 décembre), p. 7). Ainsi, dans son premier film parlant, qui sort en avril 1930, *Sous les toits de Paris*, également un des premiers films parlants français, René Clair préfère insister moins sur les dialogues que sur la musique et les bruits. Ce film raconte l'histoire d'Albert (Albert Préjean), chanteur de rues, et de Louis (Édmond T. Gréville), éprouvant l'un pour l'autre une véritable amitié. Un soir, ils font la connaissance d'une jeune femme roumaine, Pola (Pola Illéry), dont ils tombent amoureux. Suite à cela, un triangle amoureux se développe. Pola est aussi la maîtresse d'un voyou, Fred, qui éprouve pour elle une jalousie. Alors que Pola et Albert pensent se marier, ce dernier est condamné pour un cambriolage qu'il n'a pas commis et est emprisonné. Au moment où il sort de prison, Pola tombe dans les bras de Louis. À son retour, les deux amis s'engagent dans une bagarre avant de se réconcilier. Pola reste avec Louis et l'histoire se termine avec la reprise de la chanson « Sous les toits de Paris » par Albert.

On peut penser que cette histoire d'un jeune musicien et de son affaire de cœur ratée dans les quartiers bohèmes de Paris fait écho à l'histoire de Mario Cavalière et de Gilda dans *La Symphonie de Paris*. On peut même penser qu'Irène Némirovsky s'inspire de l'ouverture du film où la caméra de René Clair descend des toits de Paris, à travers le brouillard, vers les rues de Montparnasse avec ses cafés et ses bars recréés en studio, évoquant visuellement l'atmosphère du Paris de l'entre-deux-guerres :

Paris, tel qu'on le voit d'une fenêtre, sous les toits de la Butte, ou de Montparnasse, le soir. Les lumières le long de la Seine, les fumées, le brouillard d'automne [...]. Le clapotement de la pluie, dans une longue rue. Des maisons pareilles, sombres, aux volets fermés. Une de ces maisons, avec, sur la porte : HÔTEL DES ARTISTES. Tout

en haut, une petite fenêtre ouverte, allumée. Un jeune garçon est debout devant cette fenêtre [...] (*SP*, p. 603).

Les premières phrases du scénario, (« Paris, tel qu'on le voit d'une fenêtre, sous les toits de la Butte, ou de Montparnasse », « les fumées, le brouillard d'automne ») font penser à la scène d'ouverture du film de René Clair. Sans explicitement utiliser le travelling dans le texte, le verbe de perception *voir* et l'enchaînement des phrases orientent le regard du lecteur, des hauteurs de Paris vers la rue et l'Hôtel des Artistes. Cela rappelle le mouvement de caméra de Clair. En plus du mouvement, ce dernier utilise le travelling pour introduire le personnage de Pola, cadré en plan moyen devant un bar de Montparnasse. Avec les autres habitants du quartier, elle écoute la chanson d'Albert, tandis qu'un personnage apparaît au spectateur dans l'arrière-plan, cadré par une fenêtre. De la même manière, Némirovsky semble employer des mots qui suggèrent le mouvement de caméra et le cadrage (« tout en haut... un jeune garçon devant cette fenêtre »), pour introduire son personnage Mario Cavallière.

La structure du film de René Clair s'ouvrant, se terminant et utilisant d'autres morceaux de musique, rappelle les scénarios de Némirovsky. Cette dernière utilise beaucoup d'indices relatifs à la musique dans ses textes, qu'elle soit classique ou contemporaine. Dans *Noël* et *Carnaval de Nice*, elle retranscrit les paroles pour des chansons récitées, comme par exemple le thème musical de *Noël* et la chanson de carnaval, ce qui rappelle la chanson « Sous les toits de Paris » du film de Clair. La voix parlée est aussi utilisée de manière créative dans *Sous les toits de Paris*, notamment dans les scènes dialoguées où les voix deviennent inaudibles pour le spectateur et où les acteurs se trouvent séparés du public par un élément du décor. Par exemple, la scène où Albert et Louis jouent au dé pour savoir qui ira séduire Pola montre cette dernière filmée derrière une vitrine. Dans une autre scène, Albert chuchote à l'oreille de Pola, et Clair laisse à nouveau au spectateur le plaisir d'imaginer le dialogue. Les deux extraits suivants, tirés de *La Symphonie de Paris* et de *Noël*, font

ainsi penser aux expérimentations de René Clair :

[...] Il [Monsieur Meller] fait la connaissance de Gilda, il admire ses tableaux, et, tandis que Mario dort sur le vieux divan, ils commencent à chuchoter. On perçoit seulement : « Ma chère enfant... votre mari a l'air d'un bon garçon... mais c'est un exalté... [...] » (*SP*, p. 607).

[...] Dans le petit salon, Édouard et Marie-Laure se disputent.
« Jobard, allez, c'est bien à vous de défendre ma sainte-nitouche de sœur !
- Pourquoi dites-vous ça ?
- Parce que... » et elle lui chuchote quelque chose à l'oreille [...] (*N*, p. 628).

Irène Némirovsky reproduit cette technique en utilisant des variations sonores comme la voix abaissée ou inaudible, ou encore le chuchotement. Ces derniers exemples illustrent aussi qu'en plus d'explorer les possibilités du son de la voix (voix inaudible, voix qui chante, paroles), elle expérimente également avec les divers types de voix qu'on peut entendre comme les voix des enfants, des jeunes, des ouvriers, des gens issus de classes différentes de la société et des accents. Dans l'exemple cité précédemment, elle incorpore le langage familier avec des mots comme *jobard* ou *sainte-nitouche* pour caractériser la jeune Marie-Laure. Pour Meller, ce riche bourgeois de *La Symphonie de Paris*, qui entreprend une relation amoureuse avec Gilda, elle intègre le mot *exalté* dans son discours afin de souligner ses prétentions.

Les croisements possibles identifiés ici entre Irène Némirovsky et René Clair montrent un usage abondant de la musique qui fait explicitement partie du récit, en structurant et en avançant l'action narrative ainsi qu'en enrichissant le portrait des personnages. D'une manière pareille à Clair, qui porte une défense du cinéma parlant (débats animant la presse française de l'époque) mais en l'envisageant toujours indépendant du théâtre⁵¹, l'auteure intervient également dans ces questions en insistant sur le fait qu'ils ont des forces propres : « [...] théâtre et cinéma devraient,

⁵¹ Lors de la période de transition du muet vers le parlant, certains pensaient que le cinéma risquerait de perdre son autonomie. Voir l'entretien du journaliste Nino Frank avec René Clair dans *Pour vous* : Frank 1929 (19 décembre), p. 7.

en bonne politique, se partager l'homme et chacun prendre la part qui lui convient le mieux » (Némirovsky 1934 (24 mars), p. 8). Ainsi, on peut supposer l'influence de Clair sur Némirovsky de la manière dont la parole est utilisée à l'image avec beaucoup d'alternances et de variations, ce qui fonctionne pour expliquer l'action, révéler le point de vue ou pour marquer une atmosphère particulière.

3 *La Chienne* (Jean Renoir, 1931)

Cette caractérisation par la musique et le langage qu'on retrouve chez Clair et chez Némirovsky fait écho au travail de Jean Renoir dans *La Chienne* (1931). Pareil à René Clair, Renoir a travaillé avec le son à l'écran d'une manière innovatrice. Dans *La Chienne*, son second film parlant, il tourne en extérieurs et en son direct, ce qui, en s'appropriant les nouvelles possibilités du parlant, donne une authenticité au film. Pour une des premières fois dans le cinéma français, le spectateur entend les bruits de la rue, les voitures, la pluie, les bruits de grelots. Ce film, comme ceux de Ruttmann et de Clair, fonctionne aussi comme un horizon de référence.

Adapté d'un roman de Georges de la Fouchardière, ce film de Jean Renoir sort le 19 novembre 1931. L'action se déroule à Montmartre, quartier des artistes (ce qui constitue le même cadre que *La Symphonie de Paris*). Le film raconte l'histoire de Maurice Legrand (Michel Simon), un caissier qui peint tous les dimanches pour se distraire de sa vie et de son mariage étouffant. Une nuit, il rencontre la jeune Lulu (Janie Marès) dans la rue, exploitée et battue par son souteneur Dédé (Georges Flamont). Tombant follement amoureux d'elle, il l'installe dans un appartement comme sa maîtresse. Lulu le trompe avec Dédé, et ensemble, ils revendent les tableaux de Maurice en les signant d'un nom d'emprunt. Après avoir découvert Dédé dans le lit de Lulu, Maurice la tue et laisse Dédé se faire accuser, avant de tout quitter pour devenir vagabond, sans faire attention à ses propres toiles sur les devantures des magasins de la rue.

La chute de Dédé, dans le film, est accentuée par les préjugés à son égard dus à sa manière de parler, ce qui mènera à sa condamnation pour le meurtre de Lulu. Renoir utilise ainsi la voix des personnages pour marquer les différences de classe. En effet, tous les personnages du film, que ce soit Maurice, Lulu, le juge au procès de Dédé, ou encore le marchand d'art, ont une manière de parler qui les distingue les uns des autres et reflète la place qu'ils occupent dans la société. Irène Némirovsky reprend cette idée de Renoir, au tout début de *Noël*, lorsqu'elle écrit les dialogues entre les domestiques de la famille bourgeoise, le valet de chambre et le laquais, deux ouvriers qui livrent le grand arbre de Noël dans l'appartement luxueux, et les enfants Christiane et Jeannot :

Dans un grand salon sombre, deux hommes apportent un arbre de Noël, encore nu, dont les branches traînent à terre. Ils s'essuient le front. Un valet de chambre entre, tenant à la main une pièce de monnaie.

« Voilà votre pourboire ».

Les hommes font la grimace :

« C'est tout ? Ben, mon vieux... »

Le laquais hausse les épaules :

« Nous avons un singe qu'est rien rat... »

Les hommes s'en vont en grognant. Sur les murs blancs, devant la porte de l'office, une main écrit : Les escaliers sont hauts, et les pourboires sont bas... tandis qu'une voix siffle narquoisement en descendant les marches. Le laquais regarde l'arbre, le cale d'un coup de pied indifférent et sort.

Dans le vestibule, deux enfants bien habillés, suivis d'une nurse, sortent en courant de leur chambre. Ils interrogent anxieusement :

« C'est l'arbre de Noël ? Il est beau ? [...] » (N, p. 611-612)

Ce passage, qui permet d'insister sur l'écart entre les riches et les pauvres, relance une thématique récurrente dans l'œuvre d'Irène Némirovsky⁵². Donnant à imaginer le registre des ouvriers ou des domestiques, elle l'oppose au dialogue des enfants, ce qui permet une retranscription de ce qui est dit ou entendu des tensions entre les ouvriers et cette famille bourgeoise. En effet, les divers types de voix juxtaposées ici mettent l'accent sur une hiérarchie sociale, marquée et symbolisée par la voix imaginée d'un des ouvriers, *qui siffle narquoisement en descendant les marches*, rappelant

⁵² Némirovsky reviendra sur l'idée de classe sociale tout au long de sa carrière, notamment dans *Suite française*.

les explorations de Renoir avec la voix pour caractériser les classes sociales.

L'utilisation de la musique dans *La Chienne* rappelle aussi certaines expérimentations de Némirovsky dans son écriture scénaristique. Par exemple, Jean Renoir commence la scène du meurtre de Lulu en mettant la conversation entre Lulu et Maurice en contrepoint de la voix d'un chanteur des rues entonnant la « sérénade du Pavé » au pied de l'immeuble. Le chanteur et sa musicienne sont entourés de passants attentifs et souriants, ignorant tout du drame qui se joue quelques mètres plus haut. Afin d'appuyer cette hypothèse de rapprochement, voici l'extrait de *Noël* qui peut y être associé :

« [...] Mon Dieu, pardonnez-moi, je suis une malheureuse... »
Elle avale le Véronal. (On ne voit que le verre plein, puis vide, et la main tremblante qui le tient). Elle se couche sur son lit.
Les voix des enfants qui chantent dans le salon, tantôt s'éloignent, sont traversées de sons de cloche, tantôt se rapprochent, deviennent stridentes et fortes. (Cela doit donner l'impression du cauchemar de Claudine endormie). Quand les chants s'interrompent, on entend distinctement le bruit du gaz, comme le sifflement d'un serpent.
Édouard va vers les enfants, qui, en ce moment, cherchent un objet caché, en musique, musique obsédante et puérile qui irrite.
Il demande à Christiane et à Jeannot :
« Votre sœur n'est pas rentrée ? » [...] (*Ibid.*, p. 629)

On peut supposer ici une double référence explicite au cinéma de Jean Renoir. D'abord, l'auteure alterne les divers indices du parlant (musique, voix chantée des enfants, sons de cloche, bruit de gaz, voix d'Édouard) avec la voix de Claudine qui tente de se suicider, ce qui fait penser à la tension dramatique créée par Renoir dans *La Chienne*. D'autre part, dans le film de Renoir, au moment où Maurice Legrand se saisit du coupe-papier de Lulu pour la tuer, le réalisateur choisit de montrer au spectateur les artistes de rue. Peut-être inspirée par le montage créé par Renoir entre les musiciens de la rue et le meurtre dans la chambre, Némirovsky suggère un tel assemblage de plans avec des choix dans la disposition du texte, tel le retour à la ligne, qui marque les changements de décors et de point de vue. Ainsi, Némirovsky lie la phrase qui commence par

« elle [Claudine] se couche sur son lit » à celle précisant « les voix des enfants qui chantent dans le salon » (*Ibid.*, p. 629), ce qui peut-être associé à un effet de montage. Cette association entre personnages, images, sons et texte renforce le thème de la perte d'innocence, parcourant l'ensemble du scénario.

Un autre élément qu'Irène Némirovsky s'approprie et intègre à ses scénarios, est l'emploi du son direct. Lors de la transition du cinéma muet vers le parlant, et même longtemps après la standardisation des technologies sonores, il était commun, parce que les caméras étaient lourdes, de reconstituer les décors et de tourner les films en studio, comme ce fut le cas pour *Sous les toits de Paris* de René Clair. Mais beaucoup de scènes de *La Chienne*, comme la première rencontre entre Lulu et Maurice sous la pluie, ont été filmées par Jean Renoir en extérieurs et en son direct. Dans cette scène de rencontre, Renoir insiste sur les sons, ceux de la pluie, les bruits des voitures et des pas. Irène Némirovsky imite cette stratégie en situant les personnages dans les rues et en imaginant les sons de la ville. Lors de la première rencontre entre Mario et Gilda, qui rappelle celle des personnages de *La Chienne*, Némirovsky intègre le son de la pluie et les coups de sonnette, en suggérant une atmosphère particulière qui passe pour des effets de réel. De plus, dans les trois scénarios étudiés, elle emploie des termes comme *coups de klaxon*, *taxis*, *métro*, *le grondement de la rue*, afin de marquer une association explicite entre l'automobile et le cinéma, tous deux symboles de la vie moderne⁵³.

En 1934, dans *Paris-soir*, Irène Némirovsky avait donné son point de vue autour des sons de la rue, les considérant comme un élément essentiel du cinéma : « [...] ceci est le rôle du cinéma, comme lui seul peut exprimer toute la beauté, la poésie qui se dégagent d'une rue, à certaine heure

⁵³ Pour Martin Barnier, « [...] la voiture est à la fin des années 1920 le symbole mondial de l'American way of life... avec le cinéma [...] » (Barnier 2002, p. 156).

du jour, d'une foule, à certains moments. C'est à lui d'ordonner, de clarifier tout cela et de nous restituer, dans sa saveur et sa tristesse *le moment qui passe* » (Némirovsky 1934 (24 mars), p. 8). Cette insistance sur les bruits de la rue ou encore l'entremêlement des bruits et des sons, qui ne donne pas la primauté à l'un ou à l'autre, est importante car elle permet d'affirmer qu'au début des années 1930, le cinéma possède un potentiel extraordinaire parce qu'il est sonore et parlant. Grâce à son double ancrage, son et image, le cinéma a la capacité de montrer le réel.

4 Marcel Pagnol et le cinéma parlant

Contemporain d'Irène Némirovsky, Marcel Pagnol, dramaturge populaire, producteur et réalisateur, est aussi issu du monde littéraire. En 1933, il fonde une revue *Les Cahiers du film* pour défendre le cinéma parlant. Sous le titre « Cinématurgie de Paris », il y publie une série d'articles où il articule une fusion entre le cinéma et le théâtre⁵⁴, vision très différente de celle de Jean Renoir ou encore de René Clair⁵⁵. Pour Pagnol, la technique du muet « [...] née d'une infirmité n'a désormais plus aucun but » (Pagnol 1933 (15 décembre), p. 7). En effet, Pagnol met l'accent sur le cinéma toujours lié au monde du théâtre ou aux sources littéraires. Il ne peut être que parlant.

Dans *Paris-soir*, vers 1934, fin de cette période de transition vers le parlant, Irène Némirovsky propose sa vision du septième art. Insistant sur les rapports entre cinéma et théâtre, toujours comme « frères ennemis » (Némirovsky 1934 (24 mars, p. 8), elle souligne qu'ils sont des mondes indépendants qui offrent des expériences différentes. Pour elle, qui ne pense qu'en images, le cinéma est considérablement enrichi par le son et par la voix⁵⁶. Pourtant, la véritable

⁵⁴ « Le film parlant qui apporte au théâtre des ressources nouvelles, doit réinventer le théâtre » (Pagnol 1933 (15 décembre), p. 8).

⁵⁵ Clair et Pagnol, et leurs visions prospectives du parlant, s'affrontent dans la presse française pendant cette période de transition. Dans *Pour vous*, Clair insiste sur l'autonomie de l'art cinématographique : « [...] il faudra que le cinéma parlant s'éloigne du théâtre [...]. Au théâtre, ce qu'on voit n'existe qu'en fonction de ce que les acteurs disent, de leurs paroles ; dans le cinéma parlant, le contraire : la parole ne peut, ne doit avoir la force qu'en fonction de l'image » (Frank 1929 (19 décembre), p. 7).

⁵⁶ « [...] le cinéma parlant est un enrichissement prodigieux... » (Deroyer 1931 (2 avril), p. 4).

force du cinéma ne peut pas être un renouvellement du théâtre, mais une évocation du monde moderne en plein changement : « [...] il semble bien que dans cette voie se trouve la véritable richesse du cinéma [...]. Mais le périssable, ce qui change et se défait sans cesse, depuis un nuage, qui se dissout dans le ciel et qui ne se reformera jamais de la même façon jusqu'à une poursuite de gangsters dans les rues de Chicago, [...] voilà ce qui nous plaît, voilà où sont ses véritables trésors [...] (*Ibid.*).

Malgré ces différences, certains rapprochements peuvent être faits entre les visions de Némirovsky et de Pagnol. S'inspirant des nouvelles possibilités offertes par le parlant, tous les deux montrent un désir de travailler à l'écrit pour le cinéma et de préciser le portrait des personnages par ce qui est dit ou est entendu. Par exemple, dans la célèbre trilogie marseillaise de Pagnol, portée à l'écran par Alexandre Korda, Marc Allégret et Marcel Pagnol⁵⁷, les dialogues et les accents des acteurs populaires comme Raimu donnent une authenticité aux films, reproduisant une atmosphère particulière de Marseille. Ainsi, le travail de Marcel Pagnol souligne un autre atout du cinéma, son côté populaire, affirmé aussi par Irène Némirovsky dans *Paris-soir* : « [...] c'est pour cela, peut-être, que la jeunesse l'aime plus que le théâtre (Il est possible que cela change, mais, en ce moment, c'est ainsi, et il ne faut pas craindre de le dire). La jeunesse qui, tout en la maudissant, adore la vie d'aujourd'hui, la retrouve dans le décousu, le fragmenté, l'incohérent cinéma [...] » (*Ibid.*). L'utilisation des accents de Pagnol fonctionne aussi comme un horizon de référence dans les inédits d'Irène Némirovsky puisqu'elle en fait abondamment usage dans *Carnaval de Nice* [1932].

⁵⁷ *Marius* (Alexandre Korda, 1931), *Fanny* (Marc Allégret, 1932) et *César* (Marcel Pagnol, 1936).

5 *Fanny* (Marc Allégret, 1932)

Un dernier film auquel il est pertinent de se référer et qui a peut-être influencé Némirovsky dans ses expérimentations scénaristiques est *Fanny* (1932). Collaboration entre Marcel Pagnol et Marc Allégret, ce film est généralement intégré à la filmographie du dramaturge⁵⁸. Le film reprend l'action exactement où *Marius* s'était arrêté. Fanny (Orane Demazis), amoureuse et abandonnée par Marius (Pierre Fresnay) parti en mer afin de poursuivre son rêve de voir le monde, apprend qu'elle est enceinte et se trouve en position de déshonneur. Incapable d'assurer son propre avenir et celui de son enfant, elle accepte avec l'approbation de sa mère et du père de Marius, César (Raimu), de se marier avec un commerçant prospère du vieux port de Marseille, qui est amoureux d'elle, Honoré Panisse (Fernand Charpin). Ayant trente ans de plus qu'elle, il élèvera son enfant comme le sien et leur apportera la sécurité. Quelques mois après le mariage et la naissance du bébé Césariot, Marius revient et cherche à reconquérir Fanny et à reprendre son enfant. Mais Fanny et César l'en dissuadent pour assurer l'avenir de l'enfant.

Du point de vue de l'histoire et des thèmes, *Fanny* fait penser au trajet de l'héroïne Claudine de *Noël*. Comme Fanny, Claudine est abandonnée par son amant, Ramon, et épousera un homme sympathique et riche, Édouard Saulnier, qui élèvera son enfant comme le sien et lui offrira la sécurité. En ce qui concerne la forme, la séquence d'Allégret au cours de laquelle l'héroïne marche seule dans les rues de Marseille jusqu'à l'église rappelle le passage où Claudine erre dans les rues de Paris⁵⁹. Irène Némirovsky suggère cette technique en utilisant une série de verbes (*errer; chercher; entrer; monter*), permettant de visualiser un travelling. De la même manière, dans l'extrait cité de *Noël*, elle retranscrit les émotions de Claudine par le regard : avec le verbe *voir*, avec les

⁵⁸ Marcel Pagnol a participé au tournage de ses pièces. Dans le générique de *Fanny*, son nom apparaît avant celui du réalisateur, Marc Allégret.

⁵⁹ « [...] Claudine erre dans la rue, cherche avec angoisse un numéro. Enfin, elle entre sous une porte [...]. Claudine monte ; on voit son visage désespéré [...] » (*N*, p. 627).

précisions sur le *visage désespéré* de l'héroïne, Némirovsky attire l'attention du lecteur et façonne sa perception des choses, imitant ce que propose Allégret.

Ces rapprochements potentiels entre les scénarios inédits étudiés et les films *La Mélodie du monde* (1929), *Sous les toits de Paris* (1930), *La Chienne* (1931) et *Fanny* (1932) mettent à nouveau l'accent sur l'intérêt d'Irène Némirovsky pour le cinéma, influence et fascination parcourant l'ensemble de son œuvre littéraire et de sa vie. S'inscrivant dans le même esprit créatif qui caractérise les tâtonnements techniques des créateurs des premiers films parlants, le genre scénaristique lui a donné la liberté d'explorer plus que ce que le roman permettait. Comme Clair et Renoir, elle utilise une forte présence de la voix et de la musique dans ses textes afin de caractériser les personnages, avec suggestion plutôt qu'explication (chuchotements, silences, regards), permettant ainsi de rendre explicite au lecteur le non-dit.

Chapitre 4 Le découpage implicite

Au cinéma, le découpage permet d'insister sur tous les éléments qui font un film comme les décors, les dialogues, le son, le mouvement des personnages ou les objets et les angles de caméra. Tel que décrit par les auteurs de l'ouvrage *Le Découpage au cinéma*, « le découpage est à la fois une technique, une opération et un outil critique » (Amiel et al 2016, p. 7). Du point de vue technique, « [...] la notion du plan qui est inséparable de l'idée du découpage [...] » (*Ibid.*, p. 8) est utilisée par le réalisateur afin de structurer l'histoire du film. En général, chaque séquence, découpée en plans, correspond à un changement de décors ou de lieu. Dans ce chapitre, il sera question de la manière dont Irène Némirovsky structure son écriture cinématographiquement, en proposant un découpage implicite qui fait voir et entendre les images au lecteur. Je montrerai ainsi qu'elle est, à sa manière, la metteuse en scène d'un film potentiel. Avant de passer aux analyses de certains extraits des scénarios, il faut d'abord préciser davantage comment le découpage est utilisé pour raconter le récit d'un film.

Le découpage permet au réalisateur de préparer le tournage, scène après scène, ce qui permet de gagner du temps et de l'argent. À la prise de vue, les types de plans choisis par le réalisateur, qui sont nombreux et dépendent de ce que l'on veut montrer et faire entendre au spectateur, servent également à caractériser l'image contenue dans le cadre de la caméra. L'échelle des plans fait partie intégrale du langage cinématographique. Par exemple, une scène avec plusieurs personnes, dans une rue ou prenant pour décor un paysage nécessiterait un plan plus large. Un visage, une partie d'un corps ou un détail qui est important à l'histoire ou nous informe sur un personnage sur lequel on veut insister auprès du spectateur, demanderait un gros plan.

En plus de permettre l'organisation du tournage et de préciser ce que le réalisateur montre dans un lieu et un temps donné, le découpage technique au cinéma est important parce qu'il

correspond à ce qu'on veut faire ressentir au spectateur. L'image incluse ou exclue dans le cadre de la caméra, les précisions sur la grosseur, le son (dialogues, voix off, musique), le mouvement (travelling, panoramique), l'éclairage ou non dans un certain décor, ou encore l'angle de la caméra, permet au réalisateur de raconter à sa manière l'histoire portée par le scénario. À partir de la lecture de ce dernier, le réalisateur établit sa vision du film ainsi que la manière dont il imagine le mettre en images : « [...] découper, c'est raconter, en pliant l'image au projet [...]. Mais découper c'est aussi affoler le regard : remettre en cause sa place, son point d'ancrage, sa détermination » (*Ibid.*, p. 15). Utilisant les réflexions de Jean-Luc Godard sur les similitudes entre la peinture classique, « qui doit être *lu[e]* ou *vu[e]* » (*Ibid.*, p. 14), et le découpage au cinéma, les auteurs du *Découpage au cinéma* avancent que « découper serait ainsi retrouver une vérité du réel par le choix de l'expression » (*Ibid.*). Ce dernier argument permet de souligner que la signification d'une image cinématographique n'est pas seulement dans le réel filmé, mais dans la manière dont cette image est représentée ou découpée : par exemple, choisir de montrer un lieu ou un personnage, en cacher un autre, jouer avec le temps d'une action ou révéler tous les éléments qui se passent au même moment, filmer les personnages de différents angles ou placer un certain dialogue sur plusieurs plans.

Si les plans choisis par le réalisateur lors du découpage technique donnent un sens et un style particulier au film, on peut aussi défendre l'idée que la façon de mettre l'histoire en images cinématographiques est déjà suggérée par les mots du scénariste : « [...] très concrètement, c'est d'abord dans ses rapports au scénario que le découpage demande à être interrogé » (*Ibid.*, p. 9). Un écrivain dans l'écriture d'un scénario peut, par ce biais, proposer implicitement à un réalisateur une manière de filmer la scène. L'aspect implicite d'un tel découpage provient du fait que les descriptions du scénario ne spécifient ni le type ou la longueur de plans ni la place de la caméra. Cependant, à partir des agencements des mots et des phrases choisis par le scénariste, un lecteur ou un potentiel réalisateur peut imaginer ce qui se passera à l'écran. Comme l'indique Isabelle

Raynauld, « [...] quand le scénario fait voir, il est possible, à la lecture, de déduire de la description une mise en place et en cadre, bref de se faire, mentalement, un premier découpage de l'image. Le scénario permet et propose de voir d'une certaine façon mais c'est le réalisateur qui décide, de façon certaine, comment filmer le tout [...] » (Raynauld 2012, p. 54). Elle continue en insistant sur le fait que « le découpage du scénariste se doit d'être implicite – en décrivant il suggère une image [...] » (*Ibid.*, p. 55). C'est dans cette perspective que j'emploierai l'idée de découpage implicite.

1 Penser en images et découpage implicite

Suggérer les images dans les textes fait écho à l'idée de *penser en images* qu'Irène Némirovsky défend. La possibilité de proposer un découpage implicite de l'image par l'écriture, en employant par exemple, les signes de ponctuation (le point, la virgule, les deux points), la typographie (les majuscules, les parenthèses), les enchaînements des mots et des phrases, les verbes de perception et d'audition (on voit, on perçoit, on entend), rappelle que les scénarios de l'auteure sont véritablement la *première incarnation du film*. En donnant les précisions sur l'aspect des images, elle fait voir et entendre un futur film. Par exemple :

Le film commence par une rapide vision de la place de la Trinité, de nos jours, en un aigre printemps 1931 ou 1932. Coups de klaxon. Taxis. Figures maussades, affairées sous des parapluies luisants, bousculade, mauvaise humeur [...].

On voit un calendrier énorme, dont les feuillets, également, tournent à reculons ; les dates changent. 1932. 1930. 1922. 1918.

Enfin, elles s'arrêtent à 1907.

De nouveau, la place de la Trinité. D'abord, le square. C'est une fin d'hiver très douce ; le crépuscule commence à tomber. Le square est paisible, tranquille. Des amoureux se promènent lentement autour des massifs. Elle, en robe longue, qui balaye, par-derrière, le gravier, taille haute, grand chapeau à fleurs. Lui, en canotier, la moustache en croc [...] (CN, p. 635).

La première phrase de *Carnaval de Nice*, « le film commence par une rapide vision de la place de la Trinité », suggère une mise en scène pensée par l'auteure : elle présente le lieu (Paris) et l'époque (*de nos jours, en un aigre printemps, 1931 ou 1932*). Il est important de noter qu'ici Irène

Némirovsky n'utilise aucun procédé cinématographique. Pourtant, son choix de l'adjectif *rapide* propose explicitement le mouvement. Un lecteur peut visualiser ce qui passerait à l'écran dans la scène d'ouverture et imaginer un rapide panoramique de la Place de la Trinité, de gauche à droite et inversement. Dans la phrase suivante, l'auteure imite le découpage technique en plans en ayant recours à la ponctuation. Employant des mots séparés par des points, Némirovsky juxtapose la première image de la Place de Trinité avec celle de taxis, et ajoute les sons qui accompagnent les voitures (*coups de klaxon*). Ensuite, les groupes adjectivaux, *affairées sous des parapluies luisants*, *mauvaise humeur* et le nom *bousculade*, séparés par des virgules, sont tous les trois reliés à cette dernière image de (*figures maussades*). Ces termes et leur assemblage mettent l'accent sur ce que le lecteur imagine voir et entendre à partir d'un découpage implicite du texte, formé par les visages, l'animation des corps, les voix fâchées des piétons, le mouvement et les bruits des voitures. Si un réalisateur établissait une liste de plans, cela pourrait se dérouler de la manière suivante : plans d'ensembles des images et des sons divers de la Place de la Trinité (taxis, personnes) alternés avec les plans rapprochés des *figures maussades*, *de mauvaise humeur*, puis un travelling suivant la *bousculade* de voitures et de personnages *sous des parapluies luisants*.

Cette interprétation du texte laisse cependant la place à d'autres possibilités. Ainsi, un autre réalisateur pourrait filmer ce dernier extrait du *Carnaval de Nice* en faisant des « jump cuts » pour évoquer et imiter le rythme de la *bousculade* dans les rues de Paris telle que décrite par Némirovsky. Comme l'insiste Isabelle Raynauld : « [...] les didascalies orientent et inspirent – mais ne prescrivent pas – la mise en scène et le futur découpage technique [...]. Car le scénario, répétons-le, est une proposition d'un monde possible [...]. Et, d'ailleurs, d'un réalisateur à l'autre, une même didascalie peut donner lieu à un plan ou à des plans forts différents » (Raynauld 2012, p. 54).

Autre exemple suggérant de possibles interprétations : afin d'effectuer le flashback de *Carnaval de Nice*, Irène Némirovsky propose l'image d'un *calendrier énorme*, annoncé par la phrase « on voit ». Souvent répété dans les scénarios de l'auteure, ce syntagme correspond à la perspective ou à la vue du lecteur et rappelle l'œil de la caméra d'un cinéaste. Elle présente alors une certaine façon de voir le flashback en insistant sur le mouvement du temps marqué par les verbes « tourner et reculer ». À partir de l'emploi des phrases courtes composées de dates (« 1932. 1930. 1922. 1918. ») et séparées par un point, chacune s'appuie sur la suivante, illustrant un enchaînement de plans animés qu'un potentiel réalisateur pourrait filmer et coller l'un derrière l'autre. Puis, Némirovsky propose et imite une coupe à l'image du calendrier animé avec un saut d'une ligne, l'adverbe *enfin* et un verbe d'action, *s'arrêter*, qui marquent l'aboutissement de l'enchaînement : « enfin, elles s'arrêtent à 1907 ».

Toujours dans cet extrait de *Carnaval de Nice*, les descriptions de Paris en 1907 qui suivent, le retour à la ligne, suggérant également un saut dans le temps et pouvant faire voir un fondu enchaîné par l'enchaînement de phrases adverbiales (*de nouveau la place de la Trinité et d'abord le square*), évoquent également un découpage. Dans la phrase qui commence par « elle, en robe longue, qui balaye, par-derrière, le gravier, taille haute, grand chapeau à fleurs », la correspondance entre les agencements des mots et le découpage implicite de l'image de la femme est particulièrement intéressante. Utilisant une série de virgules, Némirovsky oriente le regard du lecteur en nous rappelant un panoramique vertical de caméra vers le corps de ce personnage, du bas (sa « robe longue qui balaye » par terre) vers le haut (son « grand chapeau à fleurs »). Au début de *Carnaval de Nice*, Irène Némirovsky indique que les choix de description de Paris en 1931 ou 1932 diffèrent expressément avec ceux de Paris en 1907 : « [...] tout cela doit donner un aspect de calme presque provincial, de souriante flânerie, qui contraste avec l'agitation du début » (CN,

p. 635). Ainsi orienté par les indices du mouvement rapide et du bruit vers des sons plus adoucis, le lecteur est amené vers une perception visuelle et sonore du retour en arrière, grâce à des images insistant sur l'opposition entre le monde contemporain et l'avant-guerre.

Les premiers passages de *Carnaval de Nice* rappellent aussi qu'un découpage implicite structure l'écriture, suggérant le moment et le lieu des images, ou encore, imitant le rythme marqué par une coupure. Cela permet au lecteur d'imaginer cinématographiquement des décalages de temps, de lieu, de personnage ou de point de vue dans le récit. Dans un autre exemple tiré de *La Symphonie de Paris*, l'auteure insiste sur les bruits de pas de la concierge qu'on ne voit pas : « [...] Mario attend devant la porte fermée du petit hôtel ainsi qu'une jeune fille (Gilda) [...]. Derrière la porte, un bruit de savates traînées : la concierge vient leur ouvrir [...] » (*SP*, p. 604). Sans spécifier que la source du bruit est dans le hors-champ, excluant la concierge de l'image, le choix de phrases prépositionnelles juxtaposées (*devant la porte fermée* et *derrière la porte*) permet d'imaginer ce cadrage des personnages ainsi que l'ordre des images qu'on verrait à l'écran. Un lecteur peut, alors, visualiser le personnage de la concierge entrant enfin dans l'image avec Mario et Gilda. De la même manière, dans *Carnaval de Nice*, Irène Némirovsky imagine un espace sonore, avant de faire voir la source du bruit et de la voix, c'est-à-dire le personnage de René Jacquelain : « [...] un bruit de clé dans la serrure ; une voix d'homme : Tu es là ? Simone !!! [...] » (*CN*, p. 638). Ce choix d'accompagner l'interpellation, (*Simone !!!*), suivie de trois points d'exclamation, imite par écrit la force du ton de la voix de René, à distance ou hors-champ.

2 Gros plan et découpage implicite

Le gros plan⁶⁰ peut également être utilisé pour marquer le découpage. Dès le début de son

⁶⁰ Au cinéma, un gros plan isole et cadre une partie du corps (visage, main, pied) ou un objet, et vise souvent à faire ressortir les émotions d'une scène ou à favoriser l'identification vis-à-vis des personnages.

premier scénario *La Symphonie de Paris*, Irène Némirovsky en explore une équivalence écrite en utilisant les majuscules pour désigner un lieu : « HÔTEL DES ARTISTES⁶¹ ». Elle reviendra à cette technique dans ses scénarios suivants et y combinera d'autres manières d'imaginer, par l'écriture, un cadrage rapproché des visages et des objets. Derrière cette fascination pour le gros plan réside l'idée, partagée par beaucoup de gens de lettres de l'époque⁶², que « le gros plan révèle les choses » (Clerc 1993, p. 17). Némirovsky travaille donc avec l'intimité du regard, par le biais du découpage de l'image en gros plan, ce qui permet de dévoiler avec subtilité les pensées et les sentiments du personnage. Par exemple, dans *Noël*, lorsque le personnage de Claudine erre dans les rues de Paris, l'auteure a recours à cette technique : « [...] et enfin, on voit dans un quartier populaire, un de ces quartiers affreux où il y a sur toutes les fenêtres en lettres d'or, CABINET DENTAIRE, Claudine qui marche rapidement, l'air las et désespéré [...] » (N, p. 627). À la lecture, le lecteur comprend que l'héroïne est troublée. Mais c'est l'insistance sur ce qu'on voit avec les majuscules et sur les mots associés au regard (*l'air las et désespéré*), tous deux évoquant un découpage en gros plan, qui révèle les émotions du personnage. La juxtaposition de ces deux images rapprochées (la plaque à l'opposé de celle de Claudine) amène le lecteur vers une interprétation⁶³. Sans description explicite, mais par l'évocation de ce qui serait vu, entendu et ressenti à l'écran, Némirovsky suggère que Claudine cherche à se faire avorter.

L'auteure reprend, dans *Noël*, l'idée des majuscules en décrivant une autre plaque, en adoptant à nouveau le gros plan afin d'attirer l'attention du lecteur : « [...] [Claudine] chuchote un

⁶¹ « [...] des maisons pareilles, sombres, aux volets fermés. Une de ces maisons, avec, sur la porte : HÔTEL DES ARTISTES » (SP, p. 603).

⁶² Dans *Littérature et cinéma*, Jeanne-Marie Clerc reproduit les mots de Joseph Kessel sur les possibilités expressives du gros plan : « [des] aspects insoupçonnés du monde » (Clerc 1993, p. 17). Elle aussi cite Jean Cocteau : « [...] sur l'écran, les objets énormes deviennent superbes » (*Ibid.*, p. 17).

⁶³ Je rappelle ici que dans *Fanny* (1932) Marc Allégret propose un épisode similaire avec une séquence montrant le gros plan d'une plaque (« Docteur Venelle »), alternant avec un plan américain de Fanny : cette dernière ouvre la porte et entre dans le cadre, renseignant le spectateur sur le fait que l'héroïne est enceinte.

nom à la concierge qui répond avec un ricanement, un haussement d'épaules [...]. “Au cinquième, porte à gauche.” [...] une toute petite langue de gaz sur le palier, éclairant une plaque brillante, où est gravé : SAGE-FEMME » (N, p. 627). Le découpage permet d'isoler la plaque en gros plan, ce qui renforce l'idée que l'héroïne se trouve dans une situation difficile. De plus, elle laisse imaginer Claudine à nouveau en gros plan, avec une voix basse (suggérée par le verbe *chuchoter*), ce qui permet d'insister également sur la vue rapprochée, et de la différencier de l'image de la concierge (le choix du nom *ricanement* fait entendre un ton sarcastique). Ces précisions montrent que les explorations scénaristiques d'Irène Némirovsky jouent avec les potentialités expressives du son à l'image qui créent du sens et font ressentir les émotions. Ayant à nouveau recours à la ponctuation (la virgule), ainsi qu'à des mouvements, ceux de la concierge qui hausse les épaules en montrant son mépris (« un ricanement, un haussement d'épaules »), l'auteure cherche à rendre explicite la perte de l'innocence de l'héroïne.

Au début de *Carnaval de Nice*, Irène Némirovsky explore autrement le gros plan lorsqu'elle montre le personnage de Tony malade. Elle utilise, par exemple, les guillemets pour attirer l'attention sur une étiquette : « [...] apparaissent sur une table des ventouses, une bouteille étiquetée “Potion” et un thermomètre [...] » (CN, p. 642). Némirovsky varie aussi les expérimentations par l'écriture en travaillant autrement le gros plan. Ainsi, toujours dans *Carnaval de Nice* : « [...] on voit de près la bougie ; elle est posée sur une lettre de René ; on peut lire dans un coin : “Expéditeur, Monsieur René Jacquelain, Paris”. Un coup de vent courbe brusquement la flamme et l'éteint » (*Ibid.*, p. 649). L'image d'une lettre est suggérée par un cadrage (*près la bougie ; elle est posée sur une lettre*) et le découpage en gros plan est suggéré par l'emploi de guillemets. Mais Némirovsky précise davantage les choses avec l'utilisation d'un autre verbe qu'on peut associer à la vue – le verbe lire – attirant l'attention du lecteur sur l'adresse de René. À

partir de l'indice d'éclairage dans le scénario, supporté par le nom *bougie*, l'auteure crée une ambiance lumineuse feutrée qui fait apparaître l'adresse de René. Le dernier enchaînement de mots permet d'imiter et de faire voir par l'écriture la transition classique entre les scènes, réalisée au cinéma par le fondu au noir.

Supportée par le scénario, Irène Némirovsky suggère donc les images et les sons qui n'existent pas encore dans l'espace du cadre de la caméra ou à l'écran. En proposant à l'écrit une manière d'imaginer des personnages ou d'en cacher autres (la voix hors-champ), en suggérant des équivalences du cadrage des objets et des décors, et en marquant des changements de temps et d'espace qui permettent de visualiser des transitions possibles entre les scènes, Némirovsky peut être considérée comme la metteuse en scène puisque ces précisions peuvent être considérées, pour reprendre les mots d'Isabelle Raynauld, comme *la première incarnation du film*.

3 Les scénarios des *Paysans* (1930) et de *Jenny* (1936)

Afin d'approfondir cette idée, je comparerai ces explorations à deux scénarios de l'époque : *Les Paysans*, un scénario inédit de Roger Martin du Gard écrit vers 1930, et *Jenny* de Jacques Prévert, écrit en 1936. La pertinence de cette comparaison tient au fait que ces auteurs, tout comme Irène Némirovsky, cherchaient à écrire autrement en utilisant et en explorant un genre inspiré par le cinéma. Lauréat du prix Nobel de littérature en 1937, Roger Martin du Gard n'est pas tellement connu aujourd'hui comme scénariste, mais au début des années 1930, son nom est associé à divers cinéastes comme Marc Allégret et Jacques Feyder, ainsi qu'à des projets d'adaptations cinématographiques de grands textes littéraires comme *Madame Bovary* ou *La Bête humaine*⁶⁴. Comme l'explique Bernard Allain dans *L'Anthologie du cinéma invisible*, il travaille à cette même

⁶⁴ Comme le décrit Bernard Allain dans *L'Anthologie du cinéma invisible*, le scénario écrit par Roger Martin du Gard, en vue d'un film adapté de *Madame Bovary*, a été remis au réalisateur Jacques Feyder en juin 1933. Malgré l'intérêt des deux hommes, ce film ne sera jamais porté à l'écran. Pour ce qui est de *La Bête humaine* (1938), Jean Renoir a abandonné le manuscrit de Martin du Gard à la faveur du sien. Réalisé par Renoir, ce film sort également en 1938.

époque sur des *Paysans*, scénario original qui illustre sa vision du cinéma⁶⁵. Cette fascination pour le septième art, reliée à une recherche de nouveaux modes d'expression, se retrouve chez Némirovsky et Martin du Gard, mais également chez Jacques Prévert. Poète et scénariste, Prévert a largement contribué à l'histoire du cinéma⁶⁶. À l'opposé des scénarios de Némirovsky et de celui des *Paysans* de Martin du Gard, *Jenny* a été réalisé par Marcel Carné en 1936 et marque la première collaboration entre les deux hommes.

Roger Martin du Gard comme Némirovsky cherche des équivalences dans l'écriture entre la manière dont les images sont vues par un personnage et la perspective avec laquelle elles peuvent être envisagées par le spectateur. Au cinéma, en utilisant les angles de la caméra et le cadrage en gros plan, le réalisateur met en avant devant les yeux du spectateur la moindre expression ou le plus petit détail ; il propose alors une interprétation. Ainsi, Martin du Gard, comme le suggère sa lettre à André Gide, tentera d'imiter cette manière d'exprimer la psychologie de ses personnages à partir de l'emploi du regard :

Également dans l'ombre, devant la table à moitié desservie où traînent des verres vides, sous la suspension sans lampe, Casimir et Urbain sont assis sur des escabeaux [...]. Ils s'attardent là, en silence [...]. Clotilde, la servante, paraît avec de la vaisselle dans les bras. Du pied, elle pousse un escabeau devant le vaisselier. Elle y grimpe. Elle a les pieds nus dans des galoches ; son jupon court découvre les mollets. Sur lesquels s'attarde le regard de Casimir. Et celui d'Urbain (Martin du Gard [1930] 1995, p. 381).

Les choix de mots relèvent ici presque uniquement de la vue ou du regard. De plus, les précisions de Martin du Gard sur le mouvement, Clotilde qui bouge toujours et qui est donc en opposition à l'immobilité des frères, ainsi que les indices au sujet de l'éclairage, font voir au lecteur le cadrage

⁶⁵ Pour soutenir ses propos, Allain reproduit une lettre de Martin du Gard à André Gide : « [...] je rêve d'un cinéma, écrit-il à Gide le 18 juillet 1933, où l'affabulation serait nulle, où le développement psychologique puisse être nuancé, travaillé, exprimé par des moyens nouveaux » (Allain 1995, p. 380).

⁶⁶ En plus de ses films avec Marcel Carné comme *Le Quai des brumes* (1938), *Le Jour se lève* (1939) et *Les Enfants du paradis* (1945), l'œuvre de Prévert inclut le recueil de poèmes *Paroles* (1946) et le scénario du film animé *Le Roi et l'oiseau* (1980). Voir Aurouet, Carole. 2017. *Jacques Prévert : une vie*. Paris : Nouvelles éditions Jean-Michel Place.

des personnages. Mais c'est le découpage évoqué par la phrase qui suit la description des mollets de Clotilde et commence par « sur lesquels s'attarde le regard de Casimir. Et celui d'Urbain » qui façonne la perception du lecteur. Le choix d'associer les frères et surtout leur regard au verbe *s'attarder*, l'insistance sur la répétition de ce verbe et l'emploi de la préposition « sur » permettent de visualiser l'intensité de leur regard. Cela permet de dévoiler les pensées intimes de Casimir et d'Urbain : l'amour, le désir sexuel frustré et l'obsession vis-à-vis le personnage de Clotilde.

D'une manière analogue, tout au début de *Jenny*, Jacques Prévert suggère au lecteur une interprétation par son choix de vocabulaire : « [...] un ensemble très doux, très chaud... "douillet"... où dominant satin, tapis épais, fourrures à terre, ... Au centre un immense lit de milieu qui attire le regard... Des miroirs aux murs... Beaucoup de miroirs... » (Prévert [1936] 1988, p. 26). Le choix du verbe *attirer* oriente et insiste sur le regard du lecteur. Prévert suggère par l'écrit une perception cinématographique, ce qui rappelle l'idée d'Irène Némirovsky sur le fait de *penser en images*. À partir de ce que l'on imagine voir à l'écran, *un immense lit de milieu qui attire le regard*, et non pas ce qui est énoncé complètement par Prévert, le lecteur comprend que Jenny est une prostituée⁶⁷. L'emploi des trois points de suspension illustre également des sous-entendus ou des non-dits.

Jacques Prévert utilise les objets associés à la vue, tels les miroirs et la vitre de la fenêtre, ce qui évoque aussi l'œil de la caméra et permet de dévoiler les pensées et les émotions de l'héroïne Jenny. Par exemple, l'auteur introduit Jenny d'une manière très cinématographique, en proposant une mise en scène *derrière la vitre*, permettant d'insister sur Jenny et d'imaginer son image qui est réfléchie devant les yeux du lecteur. Il fait aussi ressentir les émotions de l'héroïne grâce à la

⁶⁷ Jenny est propriétaire d'une boîte de nuit de luxe, qui est en réalité une maison de rendez-vous et de jeux. Un client tente de violer sa fille Danielle, qui revient de l'école. Danielle est sauvée par Lucien, le jeune amant de Jenny. Lucien et Danielle tombent amoureux, et Jenny s'efface pour assurer leur bonheur.

précision de son regard : « [...] derrière la vitre apparaît le visage d'une femme élégante, d'une quarantaine d'années... Elle a un regard pitoyable en direction du chanteur [...] » (*Ibid.*). Plus loin, Prévert travaille davantage le non-dit et le point de vue, avec notamment le regard de Jenny dans le miroir dans sa chambre : « [...] dans la glace... passe doucement sa main près de sa tempe gauche là où d'innombrables rides se sont formées... » (*Ibid.*). Tout comme Roger Martin du Gard et ses recherches pour *de nouveaux moyens* afin d'exprimer la psychologie des personnages, Prévert utilise les mouvements, l'intimité de la vue et du regard traduisant les émotions. L'image de Jenny, réfléchie par son miroir, laisse supposer au lecteur ses craintes de vieillir.

4 Rapprochements avec les scénarios de Némirovsky

Comme le fera Prévert, Irène Némirovsky utilisera dans *Noël* le regard dans la glace qui permet de percevoir les personnalités distinctes des jeunes soeurs : « [...] Marie-Laure se farde devant la glace. Claudine, encore en peignoir, debout devant la fenêtre regarde pensivement tomber la pluie [...]. Claudine tressaille [...] » (*N*, p. 613). L'auteure insiste sur l'égoïsme de Marie-Laure en utilisant des termes associés à la vue (*se farder devant la glace*), différenciant ainsi son caractère de celui plus sérieux de Claudine. Orientés à nouveau par le verbe *regarder* et l'adverbe *pensivement*, ces éléments attirent l'attention du lecteur et sous-entendent que l'héroïne est préoccupée. Avec des variations, Irène Némirovsky reprend cette idée du regard dans son scénario suivant, *Carnaval de Nice*, dans la description du personnage de Simone : « [...] elle défait son masque, se penche, regarde son reflet dans l'eau éclairée de mille feux. Elle murmure : Amoureuse... » (*CN*, p. 650). Ainsi, l'image de Simone démasquée et illuminée, réfléchie dans l'eau, lui fait réaliser qu'elle est amoureuse de Tony, ce que le lecteur peut également comprendre. De plus, le découpage insiste sur ce qui est dit ou est entendu lors de cette révélation. L'intimité de la vue et de la voix de Simone, accompagnée par les trois points de suspension, favorise

l'identification et invite le lecteur à combler les lacunes du dialogue. En ayant recours à la vue et à l'ouïe, l'écriture de Némirovsky suggère que Simone reste déchirée entre René, son mari, et Tony.

Toujours dans *Carnaval de Nice*, et d'une façon semblable aux scénarios de Roger Martin du Gard et de Jacques Prévert cités précédemment, Irène Némirovsky explore le regard qui exprime le désir. Dans la citation suivante, elle reprend l'idée de démasquer et exprime au sens propre et au sens figuré une vue rapprochée des personnages. En effet, un masque indique une possibilité de devenir autre. Ainsi, l'image d'un masque qu'on enlève permet d'imaginer ses propres traits, mais permet également de dévoiler des pensées intimes : « [...] d'un geste pareil, ils soulèvent la barbe de dentelle sombre ; leurs bouches nues apparaissent, encadrées par le loup et la grande collerette du domino. Ils se regardent longtemps [...] » (*Ibid.*, p. 648). Avec l'insistance sur ce qui sera vu et ressenti à l'écran, le lecteur comprend que Tony et Simone sont amoureux.

L'exploration la plus intéressante faite par l'auteure d'un équivalent du regard et du non-dit dans l'écriture se retrouve sans doute dans *Noël*. Elle propose une rencontre par hasard dans les escaliers entre le personnage principal Claudine, une mère et son enfant :

Claudine est arrêtée sur le palier. On ne voit que son ombre. En ce moment, une jeune femme descend avec un petit enfant sur les bras. C'est un minuscule poupon, pas beau, qui dort. La mère, en passant devant Claudine, abaisse avec soin, une tendresse infinie, un petit voile de gaze sur le visage de son enfant. Claudine regarde l'enfant, regarde la mère qui est une simple femme du peuple, en deuil, regarde la porte. On voit son ombre redescendre lentement, et en bas, la rue brillante, la foule agitée qui la happe, et où elle disparaît (*N*, p. 628).

Tout comme Roger Martin du Gard dans l'extrait analysé des *Paysans*, Némirovsky alterne la perspective du lecteur, soutenue par des verbes de perception comme *voir*, avec celle du personnage de Claudine, marquée par le verbe *regarder*. À la lecture, on comprend que Claudine

redescend dans la rue. Mais c'est ce découpage en images réalisé par des virgules et par la répétition du verbe *regarder*, ainsi que par le mot *enfant* (ou *poupon*) qui permet au lecteur de comprendre pourquoi elle décide de ne pas se faire avorter. En effet, l'accent sur ce que Claudine voit rappelle l'emploi similaire fait par Prévert dans *Jenny*⁶⁸ : « Claudine regarde l'enfant, regarde la mère, qui est une simple femme du peuple, en deuil, regarde la porte ». Ainsi, ce mouvement similaire en trois temps, de l'enfant à la mère et enfin, à la porte, traduit le non-dit.

Les explorations du genre scénaristique faites par Irène Némirovsky s'inscrivent donc dans une volonté de redonner un certain réalisme à l'écriture. La vie contemporaine a considérablement ébranlé les manières d'appréhender le monde. Une écriture qui reproduit et révèle l'inconscient des personnages par ce qui est vu et ce qui est dit ou non, par ce qui est suggéré par un découpage implicite, permet de créer une identification avec le lecteur. De plus, suggérer les choses plutôt que de les décrire explicitement dans le texte correspond à un désir de chercher de nouveaux modes expressifs afin de représenter des nouvelles émotions, celles que produit la modernité. Cherchant à travailler dans le scénario avec l'intimité de la vue et de la voix, le non-dit et l'agencement de points de vue, Irène Némirovsky propose aussi un espace sonore, imaginé par l'écriture. Inspirée par le contexte de la transition vers le cinéma parlant, elle explore dans tous les scénarios les possibilités de la voix, des bruits et de la musique pour marquer et visualiser la coupure brusque d'une séquence à une autre. Les deux prochains chapitres me permettront de me pencher précisément sur ces explorations faisant usage, à l'écrit, de divers sons et de l'entremêlement des points de vue, reliant les personnages ou suggérant des effets de simultanéité.

⁶⁸ Sans explication dans le texte, mais par la répétition et par l'insistance sur le verbe *regarder*, le lecteur comprend que Lucien et Danielle sont amoureux l'un de l'autre : « Lucien regarde les amoureux, puis Danielle qui les regarde aussi... Enfin ils se regardent tous les deux... silencieux... Gênés, ils reprennent leur marche... » (Prévert, [1936] (2011), p. 93).

Chapitre 5 Irène Némirovsky et l'influence du cinéma parlant

Tel que l'écrit Martin Barnier dans *En route vers le parlant*, « la période dite des débuts du parlant est un point stratégique de l'histoire du septième art » (Barnier 2002, p. 14), et elle est également « au centre de l'évolution des sociétés, des mœurs, qui se transforment entre les deux guerres » (*Ibid.*, p. 15). Pour lui, cette transition est, d'une part, une évolution technique datant de la fin du XIX^e siècle, car malgré tout, dès son origine, le cinéma intègre les images et le son. En effet, le cinéma muet a toujours été accompagné de musique et donc, a toujours possédé une dimension sonore. D'autre part, le parlant a été influencé par les appareils sonores de l'époque tels le téléphone et la radio. Son apparition a nécessité la transformation des studios et l'équipement des salles de projection pour répondre aux nouvelles attentes du public. Insistant sur la « généralisation progressive du parlant » (*Ibid.*), Barnier rappelle que durant la période du muet, la musique tient un rôle majeur dans l'accompagnement des films et les bruits sont souvent reproduits dans la salle de cinéma où les bonimenteurs commentent les différentes scènes aux spectateurs. Cependant, il faut attendre la fin des années 1920 pour avoir un système technique performant, synchronisé à la projection dans lequel le son est inscrit directement sur la pellicule. Ainsi, Barnier donne l'année 1926 comme début de la transition avec le tournage et la sortie du film américain *Le Chanteur de jazz* (Crosland 1927), qui comporte des scènes où la voix parlée et chantée d'Al Jolson est synchronisée à son image. En France, on peut dire que les expérimentations avec le cinéma parlant et sonore ont été stabilisées vers 1934, « [...] parce que 99% des salles en France comme aux États-Unis, étaient équipées » (*Ibid.*, p. 17).

Bien que les évolutions technologiques et les bouleversements économiques et sociologiques qui en découlent jouent un grand rôle dans la transition du muet vers le parlant, ces réflexions de Martin Barnier laissent supposer que l'imagination des cinéastes de l'époque est alimentée par cet

esprit de renouvellement animant l'industrie cinématographique. Barnier soutient ces observations en analysant certains films de la période comme *Maison de danse* (Tourneur 1931), *David Golder* (Duvivier 1931)⁶⁹ et *Boudu sauvé des eaux* (Renoir 1932) qui font usage du son avec beaucoup d'inventivité et de variété. En particulier, il caractérise le bouleversement technologique engendré par l'arrivée du cinéma parlant et sonore moins comme une contrainte qu'un foisonnement créatif : « [...] ils [les cinéastes] mélangent avec grâce musique et bruitages, voix et chansons, et différents registres et genres de films, alors qu'à partir du milieu des années 1930, toutes ces fantaisies sont bannies des écrans » (*Ibid.*, p. 20). La transition apparaît alors comme une époque où les créateurs profitent de la liberté d'expérimentation que leur offrent les possibilités sonores.

Irène Némirovsky s'appropriera ces expérimentations sonores pour les réinvestir dans les scénarios qu'elle écrit dans les années 1930. En opposition avec le récit traditionnel, qui fait lui aussi un usage de la voix et laisse une large place à l'imagination du lecteur, il y a une performativité explicite du cinéma dans l'écriture de l'auteure qui rappelle qu'un scénario doit être spécifique au niveau des indices sonores car il est destiné à être mis à l'écran. Ainsi, dans les trois inédits de Némirovsky, l'auteure suggère des manières d'entendre la voix des personnages qui se présentent comme des indications destinées à la réalisation et à l'interprétation. Par exemple, dans *La Symphonie de Paris*, elle précise et fait entendre, par l'adverbe *tout haut*, la voix du héros qui correspond à ses ambitions de devenir le plus grand musicien du monde : « [...] [Mario] dit tout haut : J'écrirai la symphonie de Paris, un jour [...] » (*SP*, p. 604)⁷⁰. Dans son plus long scénario,

⁶⁹ Je rappelle ici que cette adaptation d'un roman d'Irène Némirovsky marque un autre aspect des relations de l'auteure entre cinéma et littérature.

⁷⁰ De la même manière, dans *Noël*, l'auteure oppose la voix « très posée, très "jeune fille" » (*N*, p. 618) du personnage de Nadine ainsi que des autres filles de la fête, avec celle de Claudine, désillusionnée (marquée par l'adverbe *violemment*). En regardant Nadine « un haut-de-forme sur la tête, [qui] danse et se contorsionne », « Claudine, violemment [déclare à Édouard Saulnier] : Si j'ai une fille, je vous réponds qu'elle ne sera pas élevée comme celle-là, ni comme moi ! » (*Ibid.*, p. 622 et p. 623).

Carnaval de Nice, l’auteure explore particulièrement les nuances de la voix de son héros Tony. Ainsi, dans une scène d’amour entre ce dernier et Simone, c’est moins le contenu de ses paroles que le ton de sa voix qu’on imaginera entendre à l’écran, dévoilant ses pensées intimes et ses émotions : « [...] la voix de Tony invisible, une voix basse et changée : Quelle belle nuit... viens t’asseoir un instant... Et Simone répond doucement, d’une voix troublée : - Non, Tony, je t’assure, il est tard... - Mais qu’est-ce que ça fait ? Personne ne nous attend... Nous sommes en vacances... C’est bon d’être en vacances, parfois, hein ?... La vie que nous menons est si mesquine, si ennuyeuse... [...] » (CN, p. 648). Précisée par les adjectifs *invisible*, *basse* et *changée*, la voix imaginée de Tony révèle qu’il est tombé amoureux de Simone.

Autre exemple : le début de son premier scénario, *La Symphonie de Paris*. Elle y expérimente avec les effets produits par la voix parlée de son personnage principal Mario Cavallière : « [...] on entend comme un vague écho moqueur : “Paris... Paris...” Il dit : “À nous deux...” et le même écho affaibli ironique répète : “À nous deux... À nous deux...” » (SP, p. 604). Le choix d’un effet sonore, cet écho des paroles dans le lointain reproduit par la voix de Mario, dénote une préoccupation pour le son qui est présentée dès le départ par l’occupation du personnage principal : il est musicien et accorde une attention particulière aux sons. Contrairement à une inspiration musicale classique, les sons qui inspirent le héros à composer sont urbains, comme les échos de la ville, les coups de klaxon, le bruit des fontaines, ce qui inscrit ce personnage dans le monde moderne. Même le domicile du héros, l’Hôtel des Artistes, est décrit comme un lieu rempli de sons comme ceux du piano dont joue Mario⁷¹, comme ceux de la fête, du gramophone, du jazz. Il sera donc question dans ce chapitre de la manière dont les nouvelles possibilités ouvertes

⁷¹ « [...] le soir, dans sa chambre, il [Mario] rêve et compose à son piano tandis qu’à l’étage au-dessus, des rapins font la fête avec un grand bruit de gramophone et de chansons » (SP, p. 605).

par le parlant sont travaillées à l'écrit par Irène Némirovsky. Je me pencherai ainsi sur une diversité d'indices sonores tels les types de voix des personnages (enfants, jeunes, vieux), les accents, les registres de langues utilisées, l'intégration de la musique et de ses supports et sur les bruits qui sont également convoqués.

1 La voix hors-champ

Dans l'extrait de *Carnaval de Nice* cité précédemment⁷², la précision d'Irène Némirovsky sur la voix *invisible* de Tony suggère une forme de hors-champ. Au cinéma, la voix hors-champ désigne une source sonore qui n'est pas représentée visuellement à l'écran. De cette façon, elle suppose une interprétation de l'action par le spectateur afin de cadrer certains éléments dans l'image et en laisser d'autres hors du champ de vision. Dès son premier scénario, l'auteure explore les possibilités expressives de cette technique cinématographique. Dans *La Symphonie de Paris*, elle utilise, par exemple, la voix hors-champ de Madame Meller : « [...] comme un fou, Mario s'enfuit à travers Paris, poursuivi par la voix de la vieille femme : Vous me reviendrez, mon petit... avec moi, vous aurez la célébrité et l'argent qui consolent de tout... » (*SP*, p. 608). L'image de Mario est juxtaposée à une voix qui le poursuit et dont la source ne semble pas visible. De plus, le choix du verbe *poursuivi*, en suggérant l'écho, laisse penser à une atmosphère onirique parfois associée au cinéma, ce qui peut attirer l'attention du lecteur. Cette voix (*vous aurez la célébrité et l'argent qui consolent de tout*) qui essaie de le séduire pour qu'il abandonne ses propres ambitions musicales et compose de la musique pour elle et ses amis – voix qu'il ne peut d'ailleurs pas arrêter

⁷² « [...] la voix de Tony invisible, une voix basse et changée : Quelle belle nuit... viens t'asseoir un instant... Et Simone répond doucement d'une voix troublée : - Non, Tony, je t'assure, il est tard... - Mais qu'est-ce que ça fait ? Personne ne nous attend... Nous sommes en vacances... C'est bon d'être en vacances, parfois, hein ? ... La vie que nous menons est si mesquine, si ennuyeuse... [...] » (*CN*, p. 648).

d'entendre dans sa tête – nous met à la place du héros⁷³. La suggestion de la voix hors-champ et sa répétition permettent alors l'expression des sentiments de Mario, traduisant son déchirement.

Irène Némirovsky retournera vers ce type d'utilisation de la voix dans ses scénarios suivants. Par exemple, dans *Noël*, les personnages de Monsieur et de Madame⁷⁴, ce couple bourgeois adultère, sont présentés au lecteur par le son, avec les coups d'une porte et leurs voix hors-champ : « [...] la nurse frappe à une porte derrière laquelle on entend des éclats de voix. Monsieur et Madame s'habillent et se disputent » (*N*, p. 614). L'auteure propose un cadrage du champ par une porte, ce qui permet d'envisager cinématographiquement un saut d'espace et de personnages (de la nurse au couple) par le son. D'ailleurs, les précisions de Némirovsky sur l'audition d'un timbre de voix sont significatives ; c'est parce que la voix est qualifiée de « fâchée » que le lecteur est renseigné sur le caractère et le comportement des personnages. Dès le début du scénario, la voix dévoile les personnalités volatiles et dysfonctionnelles de Monsieur et de Madame. L'auteure y reviendra plus tard, en mettant l'accent sur d'autres indices de l'intonation de la voix de Madame⁷⁵ (*une voix gémissante*), également proposée hors-champ par l'écriture (*sort de sous les couvertures*), ce qui permet de comprendre à nouveau, grâce à l'ouïe, l'égoïsme de la mère.

Autre exemple tiré du tout début de *Carnaval de Nice* : « [...] nuit complète [...]. Il [Tony] tient une allumette à la main, se brûle, pousse un juron étouffé, redescend. On entend le sifflement se perdre dans l'escalier, et sa voix : Cordon, s'il vous plaît » (*CN*, p. 640). Irène Némirovsky suggère ici un décor et un champ (Tony cadré dans *l'escalier*), ou encore une lumière proposée en ombres (comme l'indiquent les mots *nuit complète* et *une allumette*). Pourtant, c'est l'insistance

⁷³ Nous rappelons que Madame Meller vient de dire à Mario que sa femme Gilda le trompe. Gilda est la maîtresse de Monsieur Meller.

⁷⁴ Nous rappelons que ces deux personnages sont ainsi désignés dans le scénario *Noël*.

⁷⁵ « Christiane et Jeannot entrent solennellement dans la chambre de leurs parents [...]. Une voix gémissante, ensommeillée, sort de sous les couvertures : Emmenez-les, ma bonne Nannie, vous voyez bien que j'ai la migraine » (*N*, p. 625).

sur la voix de Tony, précisée par les mots *sifflement* et *juron* et orientée par le verbe *se perdre*, qu'on imagine devenir de plus en plus faible dans l'escalier sombre, permettant de percevoir un changement de lieu et d'espace dans le scénario. Sans utiliser ici de longs passages descriptifs pour illustrer les mœurs parisiennes en 1907, la voix hors-champ qui émet cette phrase « Cordon, s'il vous plaît » marque l'aboutissement de la scène et permet d'imaginer toute une ambiance de la vie dans les appartements bourgeois d'avant-guerre⁷⁶.

2 La caractérisation des personnages par la voix

Dans la retranscription d'un entretien diffusé à la radio en 1934, « Comment travaille une romancière : interview d'Irène Némirovsky avec Marie-Jeanne Viel », l'auteure explique son écriture et plus particulièrement la création de ses personnages : « [...] je travaille dans la vie [...]. Je remplis les cahiers avec les caractères de mes personnages les plus secondaires [...]. Je vis avec eux » (IMEC NMR 4.40, p. 2). Elle continue : « [...] quand tous mes personnages vivent, je prends un crayon rouge et un crayon bleu. Armée de ces instruments, je souligne les traits essentiels à conserver [...] (*Ibid.*, p. 3). « [...] L'être humain est trop complexe pour entrer dans le cadre d'un roman ; il éclate ou il reste inférieur à lui-même » (*Ibid.*). Étant donné que la vraisemblance des personnages est une préoccupation de l'auteure, on peut penser qu'Irène Némirovsky tente de faire *éclater* ses personnages de papier et de leur donner une nouvelle dimension par une écriture puisant dans les ressources du parlant. Dans ses scénarios, elle utilise souvent la répétition et les effets sonores. Elle incorpore aussi d'autres éléments, comme les accents, l'argot, les rires ou la voix chantée. De plus, elle joue avec ce qui est inaudible et avec les variations d'intensité ou de timbre

⁷⁶ Cette expression fait allusion au cordon qui permettait au concierge, de son lit, d'ouvrir la porte cochère aux locataires. En principe, la nuit, la porte est fermée, alors il fallait s'identifier après avoir tiré sur la sonnette et prononcer ces mots.

de la voix parlée (chuchotement, soupirs, interjections) afin d'enrichir ses portraits et les cadres des actions. Par exemple dans *Noël* :

[...] on voit Marie-Laure qui achève de dire quelque chose à Claudine ; on entend seulement : « Mais écoute-moi, voyons, je te donne un bon conseil ! » et Claudine qui répète sourdement :

« Non, non, je ne veux pas... » [...] (*N*, p. 624)

« Tu vois ? tu as encore des illusions, va... Tu vois maman élevant ton gosse, et papa te disant : “Malheureuse fille, tu m’as déshonoré, mais je te pardonne !” Tu le vois, hein ? Tout ce que je te demande, moi, qui ai bien un mot à dire là-dedans, il me semble, c’est qu’il n’y ait pas de scandale !

- Qu’est-ce que ça te fait à toi ?

- Tiens, tu es bonne, et mon mariage ? » [...] (*Ibid.*, p. 625-626)

Dans la première phrase de l'extrait, l'auteure essaie de retranscrire l'inaudible ou le chuchotement en utilisant les verbes *achève* ou *entend*, ainsi que l'adverbe *seulement*. Elle juxtapose le tout à l'échange indiqué par les paroles des personnages de Claudine et de Marie-Laure, encadrées par des guillemets. L'auteure commence également le dialogue de Marie-Laure avec l'insistance sur l'audition (*Mais écoute-moi, voyons, je te donne un bon conseil !*). Cette tension entre l'inaudible et l'audible est marquée par des indices de parole dans le texte, soulignée par les bribes de dialogues et les variations de la voix de Claudine (comme le suggère le verbe *répéter*) qui indiquent au lecteur que Marie-Laure, souhaitant éviter un scandale qui peut gâcher ses projets de mariage avec Édouard Saulnier, pousse sa sœur à se faire avorter. Cette dernière portion de dialogue montre aussi comment faire entendre une voix propre au personnage, lui donnant une identité, en reproduisant et en exprimant une pensée au moment où elle se forme⁷⁷.

3 Les registres

Dès *La Symphonie de Paris*, Irène Némirovsky insiste sur les divers types de voix, offrant

⁷⁷ Pareillement, et toujours dans *Noël*, Némirovsky expérimente avec la retranscription, par l'écriture, de la voix de Marie-Laure qui hésite ou butte sur les mots au moment où elle apprend qu'Édouard Saulnier épousera sa sœur Claudine : « Marie-Laure, à Édouard, avec une grimace, mais faisant contre mauvaise fortune bon cœur : C... compliments... » (*N*, p. 631).

au lecteur un reflet de la personnalité du personnage. Par exemple, elle y précise que des voix de « jeunes coqs enroués » entourent le personnage de Mario Cavalière lors de sa première soirée à Paris⁷⁸. En récréant l'atmosphère agitée de Montmartre par le son, l'auteure veut amener l'attention sur la nouvelle génération par les voix. Dans *Carnaval de Nice*, elle introduit le personnage secondaire de Jeannine (la femme de Tony) par des paroles, indiquées dans le texte entre guillemets, illustrant ainsi son dédain pour les gens qui ne sont pas de la haute société⁷⁹. Pourtant, c'est le son de sa voix, marquée par les adjectifs *haute* et *pointue* ainsi que les mots *une voix comme elle-même*, qui dévoile ses prétentions et laisse imaginer son sentiment de supériorité⁸⁰. Némirovsky façonne aussi les personnalités de ses personnages masculins par les paroles. Au tout début du récit, toujours dans *Carnaval de Nice*, le caractère bon vivant de Tony est montré en opposition à celui de René Jacquelin, préoccupé par la guerre : « René : Ça va recommencer dans les Balkans, tu as vu ?... Un de ces jours, on se réveillera avec la guerre... Tony grogne : - M'en fiche » (CN, p. 639-640). Comme le souligne cet extrait, l'auteure intègre également un registre populaire (*m'en fiche*), au propos et utilise donc un autre aspect du son afin d'enrichir le portrait de son personnage Tony.

Dans *Noël*, l'auteure reprendra à nouveau un langage familier. Ainsi, au début du scénario, elle décrit Édouard Saulnier comme « [...] petit, laid, l'air bon et timide » (N, p. 619). Plus tard, lors d'une dispute entre Marie-Laure et ce dernier, elle laisse imaginer le ton fâché de sa voix par les mots « entre ses dents » (*Ibid.*), ainsi qu'en intégrant un juron dans son discours, « ... Petite

⁷⁸ « [...] mais non, mon vieux, c'est périmé, c'est de la poésie de gâteaux, d'académicien... et surréalisme... nouvelles valeurs... atmosphère, etc. » (SP, p. 604).

⁷⁹ Jeannine explique à Tony qu'elle n'a pas invité René et Simone à leur grande réception parce que « [...] depuis que tu es devenu un grand avocat, la situation a changé entre vous [...] » (CN, p. 656). Pareillement, dans une brève de dialogue entre elle et Simone, Jeannine déclare que la ville de Nice « [...] ce n'est rien de bien intéressant, des chauffeurs et des caissières qui dansent [...]. Je ne sais pas si vous êtes comme moi, Simone, ce pays me déplaît décidément, il est vulgaire... [...] » (*Ibid.*, p. 658), ce qui met à nouveau en lumière, par ce qui se dit, que ce personnage méprise les ouvriers.

⁸⁰ « La voix de Jeannine, une voix haute et pointue comme elle-même » (CN, p. 657).

rosse ... » (*Ibid.*). Plus loin, lorsqu'Édouard essaie de faire sauter la porte de Claudine afin de lui sauver la vie⁸¹, il est surtout caractérisé par la langue, ce qui laisse percevoir quelque chose sur ce personnage secondaire. Toujours dans *Noël*, l'auteure esquisse le portrait de deux petits garçons par ce qui est dit et ce qui est entendu. Dans les bribes de dialogues pensés, elle intègre, par exemple, le verbe *raser* (*Ils n'ont pas fini de nous raser avec leur musique !*) avec une référence à la coupe Schneider⁸², insistant et attirant l'attention sur leurs voix, marquées par *la bouche pleine de gâteaux*. Cette dernière qualification de la voix des garçons amène le lecteur à comprendre qu'ils sont des enfants gâtés.

4 Le lexique

Dans *Noël*, Irène Némirovsky intègre un lexique associé à la jeunesse avec des expressions comme « Ben vrai, tu ne t'es pas foulé » (*Ibid.*, p. 626), utilisé par la maîtresse de Monsieur, ainsi que des mots familiers tels *zut*, *secoue-toi*, *mon vieux*, *gosse*, *hein* et *tiens*, employés par Marie-Laure tout au long du scénario. Comme l'explique l'auteure en 1934 dans *Paris-soir*, la jeunesse trouve dans le septième art une forme en adéquation avec « [...] l'atmosphère et la fièvre de son époque [...]. Elle y cherche les mœurs d'aujourd'hui, les modes et les tics d'aujourd'hui [...] » (Némirovsky 1934 (24 mars), p. 8). Ainsi, en copiant les expressions familières des jeunes, en les incorporant dans les dialogues et en les différenciant de la parole de l'ancienne génération, évoquée surtout dans *Noël* par les vieilles dames chaperonnes (surnommées *les flics*) au bal du Réveillon de Noël, l'auteure cherche à représenter un monde en mutation : « [...] Nadine, la jeune maîtresse de maison, très moderne d'allure, apercevant sa mère et sa tante qui se dirigent vers elle,

⁸¹ À noter que dans cet extrait de *Noël*, l'injure (*N... de... D... !*) n'est pas écrite au long, mais suggérée par Némirovsky, ce qui marque une certaine retenue de la part de l'auteure : « [...] Édouard, furieux, hurle : Taisez-vous ! N... de... D... ! [...] » (*N*, p. 630).

⁸² La coupe Schneider est un prix datant du début du XX^e siècle qui voulait faire avancer l'aviation : « [...] deux petits garçons en costume marin, la bouche pleine de gâteaux, parlent : Ils n'ont pas fini de nous raser avec leur musique ! [...] Qui a gagné la coupe Schneider ? » (*Ibid.*, p. 628).

lance à voix basse, joyeusement : Acré, v'là les flics !... Immédiatement, correction parfaite. Les lampes sont rallumées. Le jazz joue une valse suave. Les deux vieilles dames attendries : Ils sont charmants... [...] » (N, p. 617). Cette opposition entre le lexique formel des vieilles femmes et le registre populaire utilisé par les jeunes (*Acré, v'là les flics !*) exprime une rupture avec le passé qui relaie l'idée de modernité.

5 L'imitation de la voix

Irène Némirovsky suggère également des imitations de la voix dans ses scénarios, développant davantage cet aspect dans *Carnaval de Nice*. Par exemple, le lecteur retrouve le personnage de Tony dans un bar après que ce dernier a embrassé Simone. Il rencontre une marchande de violettes, également appelée Simone, qu'il implore d'imiter la voix de son amante. En intégrant dans le dialogue un mot spécifiquement utilisé dans le sud de la France (*té*) et des paroles de chanson, des indications du timbre de la voix (*brusquement, claire et bas*), des répétitions (marquées par le verbe *répéter*) et une chanson parlée (soulignée par les verbes *chanter* et *fredonner*, un retour en arrière et les paroles en italiques), Irène Némirovsky joue avec une gamme de possibilités :

« Tu as de jolis yeux !... Et une jolie voix, une voix d'argent... Quel âge as-tu ?

- Quinze ans.

- On commence tôt, dis donc, par ici ! »

Elle rit, montrant ses dents blanches dans une jolie figure basanée :

« C'est le soleil de Nice, *té* !

- Chante-moi la chanson que tu disais tout à l'heure ! »

Elle fredonne :

En rentrant de la promenade

La belle s'en rentra naïourn

Sa mère lui dit

Doun s'y es anada

Il l'interrompt brusquement :

« Tourne-toi, comme ça... Et dis-moi, mais tout bas : "Tony..." »

Elle répète d'une voix claire :

-Tony.

Il fait un geste d'impatience.

-Non, non, tais-toi, ce n'est pas ça... Écoute, tais-toi, et laisse-moi t'appeler par ton nom... Tu t'appelles bien Simone, n'est-ce pas ?

-Oui monsieur. »

Il ferme les yeux, murmure avec colère, souffrance :

« Simone, Simone, Simone...

-Ah, dit-elle tristement, vous aimez quelqu'un, n'est-ce pas ? Une belle dame qui s'appelle comme moi... [...] (CN, p. 651-652).

L'intégration des paroles de chanson dans le dialogue sont à relever. La chanson de la marchande de violettes qui commence, puis s'arrête, illustrée par la typographie (italiques), peut rappeler un moment de l'histoire du cinéma comme l'avance Martin Barnier : « [...] après la standardisation du son, seules les comédies musicales permettent encore des chants au milieu des dialogues, alors que pendant la généralisation du parlant les chansons apparaissent dans tous les films » (Barnier 2002, p. 20-21)⁸³. L'attention accordée par Némirovsky à cette chanson, l'intégration des expressions du sud de la France dans les paroles et son choix des italiques servent à faire intégrer la voix chantée et le registre propre à la marchande de violettes dans l'ensemble de l'échange.

Cet extrait rappelle d'ailleurs une idée de Roland Barthes : « Le grain, c'est le corps dans la voix » (Barthes [1982] 1992, p. 243). La voix apparaîtrait comme la matérialité d'une personne. Tony cherche l'essence de son amante, Simone, ce « corps dans la voix », dans l'autre, mais il ne la trouvera jamais, ce qui montre sa confusion, suggérée par le dialogue. Même si la marchande de violettes tente d'imiter la voix de Simone ou sa manière de parler, ses propres traits apparaissent et sa véritable personnalité se dévoile. Le lecteur, tout comme Tony, perçoit la différence par le son, imaginée par des indications dans le texte : *une jolie voix, une voix d'argent, une voix claire*. La découverte, par le personnage de Tony, que la marchande de violettes n'est pas sa Simone,

⁸³ Irène Némirovsky reviendra à nouveau à l'entremêlement des dialogues, de la musique et des paroles dans *Carnaval de Nice*, ainsi que dans *Noël*.

souligne alors les atouts du parlant : le son de la voix parlée peut être unique à une personne et aussi puissant à l'écran que la vue d'un gros plan de visage ou d'un mouvement de caméra. La voix de Marie-Laure, qui par exemple dans *Noël* « [...] chuchote quelque chose à l'oreille » (*N*, p. 628) d'Édouard Saulnier, illustre l'intimité suggérée par la voix parlée à l'écran. La voix peut aussi avoir une grande capacité d'émotions. Ainsi, à la fin de *Carnaval de Nice*, lorsque Tony et Simone se rencontrent à nouveau à Nice un quart de siècle après leur relation amoureuse ratée, Irène Némirovsky parle de la *voix cassée* d'un vieux musicien. Ce dernier essaie de chanter la chanson de carnaval⁸⁴, qui insiste sur les regrets et permet de les ressentir, ce qui est suggéré par cette voix qu'on imagine entendre.

Toujours dans l'extrait cité précédemment, la répétition du verbe *taire* à l'intérieur de la phrase (*Non, non, tais-toi, ce n'est pas ça... Écoute, tais-toi*) prononcée par Tony est à noter puisqu'elle marque une coexistence qui est reproduite avec des variations dans les autres scénarios. Par exemple, dans *La Symphonie de Paris*, l'auteure intègre et juxtapose des indices aux sons (*le bruit des pas* du héros Mario Cavallière qui se promène dans les rues) à des mots qui suggèrent le silence (*mais pas un son ne s'élève de ces pierres muettes*⁸⁵). Similairement, par le dialogue pensé pour les enfants de *Noël*, Némirovsky insiste à nouveau sur la répétition de certains termes et des ellipses, ce qui laisse entendre la voix qui hésite et amène le lecteur vers une perception orientée par le dit et le non-dit : « [...] pourquoi est-ce que tu pleures ? Christiane, piteusement : – Je ne sais pas... [...] – Pourquoi ? Christiane enfonce son visage dans l'oreiller. – Parce que... je ne sais pas... Silence » (*N*, p. 632-633). Ces suggestions poursuivies dans les trois scénarios,

⁸⁴ [...] l'homme essaie quelques airs, finit par retrouver la mélodie et joue en chantonnant d'une voix cassée. Quand il a fini, Simone baisse la tête. Le musicien veut recommencer. Tony fait un signe, lui donne de l'argent [...] » (*CN*, p. 657).

⁸⁵ Dans *La Symphonie de Paris*, Némirovsky précise : « [...] on voit l'ombre de Mario dans la rue, on entend le bruit de ses pas. Puis, son image s'efface, et Paris, seul, demeure. Les plus beaux quartiers de Paris passent lentement, mais pas un son ne s'élève de ces pierres muettes [...] » (*SP*, p. 609).

marquées plus spécifiquement dans le dernier extrait par le dialogue qui se conclut par le mot « silence », traduisent la désillusion et la solitude des personnages.

6 Les accents

Si ces alternances entre son et silence dans les textes marquent une intention d'accentuer la vraisemblance des personnages, Irène Némirovsky explore également d'autres effets sonores qui visent à reproduire le réel, comme l'entremêlement des voix. Dès *La Symphonie de Paris*, elle fait référence explicitement à des paroles incompréhensibles dans un restaurant de Montmartre, en utilisant le mot *sabir* : « [...] on entend un sabir formé de toutes les langues du globe [...]. Tous les types d'artistes, [...] un tumulte de conversations, où se mêlent tous les accents [...] » (*SP*, p. 604). De plus, le choix de mots *un tumulte de conversations* et le verbe *se mêler* reproduisent des rythmes agités et une vitesse perçue par ce qui est dit et entendu. L'extrait illustre aussi une autre variation de la voix (*toutes les langues du globe, où se mêlent tous les accents*) : les accents. Bien qu'au niveau cinématographique, le mixage de voix, langues ou accents ne fût pas encore possible pour des raisons techniques et que le doublage ne fût pas encore populaire⁸⁶, Irène Némirovsky s'aventure dans ce type de superpositions sonores. Elle ne cherche pas à solutionner ces problèmes, mais elle comble par l'écriture une lacune temporaire de l'art cinématographique. Cette insistance sur les effets sonores produits par le mélange des voix et des bruits témoigne incontestablement de sa volonté d'explorer dans le scénario le plus de potentialités possibles offertes par le parlant. Elle aura ainsi recours, nous l'avons vu, aux italiques pour insister sur les accents et les expressions du sud de la France : « - Deux chambres à coucher, *vai* ? [...] » (*CN*,

⁸⁶ Aux débats pour ou contre le cinéma parlant se sont jointes des objections par rapport au doublage. Dans l'article intitulé « Il faut mettre au point la question du Dubbing », qui paraît dans *Pour vous* en 1931, on énumère les avantages (la multiplication et l'internationalisation des productions cinématographiques) et les désavantages du doublage, comme les menaces d'hégémonie des films américains et étrangers au détriment des films parlants français et des acteurs français. Voir L.M. 1931 (7 mai), p. 2.

p. 644) ; « [...] une femme, son panier plein de poissons sur la tête, passe dans une allée [...]. Elle crie : *Sardinî, belli sardinî*... [...]. Eh, *des li guen*, eh, *de la saöun* !... [...] » (*Ibid.*, p. 653). Cela a pour effet de préciser ou encore d'enrichir le portrait qui est fait de ces personnages.

Comme l'illustre l'extrait précédent de *Carnaval de Nice*, la typographie permet de visualiser une transition entre les paroles du personnage de la femme au « panier plein de poissons » (*Sardinî, belli sardinî* !) et celles du personnage principal Tony : « [...] l'écho vibre au loin. Elle s'arrête, souffle un instant, appelle : Eh, *des li guen*, eh, *de la saöun* !... et de nouveau, avec une sorte de sifflement aigu [...]. Elle [la femme] passe. Le jardin est vide. Seuls demeurent Tony et Simone. Il répète avec fièvre : Je t'aime, Simone, je t'aime... il ne faut pas avoir de remords ni de regrets, la vie est si courte... » (*Ibid.*, p. 653). Le lecteur associera ces précisions à un effort de simultanéisme⁸⁷. L'écho qui lie les deux scènes reproduit moins le réel qu'il s'amplifie une tension dramatique et permet d'imaginer l'atmosphère particulière du carnaval, marquée par l'utilisation de divers types de voix, par des répétitions des paroles de Tony et des intonations d'intensité.

7 La musique

Dans *Noël*, l'auteure reprend ce simultanéisme et donne à lire une transition narrative dans le temps et l'espace rappelant un fondu enchaîné. De plus, elle explore les mélanges de musique, de paroles et de voix chantées afin de souligner un simultanéisme de points de vue et d'actions narratives entre quatre séquences :

[...] ensuite, on voit comment les parents de Claudine passent ce jour de fête familiale.
Le père est chez sa maîtresse. Une petite actrice qui le reçoit assez froidement [...].
Un orgue de Barbarie moud dans la cour :
Enfance, une innocence
Aube de la vie...

⁸⁷ Le simultanéisme est une technique de narration qui permet de présenter des éléments différents du récit ayant eu lieu en même temps.

Et Christiane et Jeannot apparaissent dans une allée du Bois [...].
La chanson continue :
L'amour sied bien à la jeunesse
Au printemps, les oiseaux sont d'accord... [...]
La musique joue de nouveau. Madame soupire :
« Oh, comme c'est poétique... »
[...] Claudine qui marche rapidement, l'air las et désespéré [...] (N, p. 626-627).

Dans cet extrait, Némirovsky fait entendre les entrées et les arrêts musicaux par les italiques, les retours à la ligne ainsi que le choix des mots (*moudre, continuer, jouer et de nouveau*). La musique n'est pas simplement proposée comme accompagnement, mais elle fait explicitement partie du récit. Elle l'utilise afin de jouer avec le temps, en suggérant des perspectives changeantes (du couple adultère aux petits enfants) et des sauts d'espaces (Madame chez son amant, *et enfin, Claudine qui marche rapidement* dans les rues), reliés par le son des paroles en italiques. Dans la citation précédente de *Noël*, l'auteure retourne à des thèmes familiers, mais en les rendant explicites par ce qui pourrait être dit : *Enfance, une innocence, Aube de la vie*. Le choix et l'intégration de l'orgue de Barbarie, en soulignant le côté populaire de la musique fait entendre l'atmosphère des rues à Paris et propose un aspect féerique du récit, ce qui renforce et permet de percevoir le thème de la perte de l'innocence.

Pour Irène Némirovsky qui déclare en 1931, qu'elle « [...] aime beaucoup mieux le cinéma parlant et chantant, et dansant... [...] » (Deroyer 1931 (2 avril), p. 4), il semble aller de soi d'explorer et de travailler à l'écrit avec les modes expressifs de la musique. Son premier scénario, *La Symphonie de Paris*, a un titre musical et met en scène un personnage principal de musicien, Mario Cavallière. Dans *Noël* et *Carnaval de Nice*, elle ajoute à ces éléments l'intégration d'une variété d'indices musicaux, par exemple des indices relatifs au jazz ou à la valse. Le jazz ancre les scénarios dans le temps « présent », représentant les rythmes de la vie contemporaine, une génération avec de nouvelles valeurs et qui veut se moderniser. Juxtaposée à la valse, qu'on associe

à la noblesse et aux mœurs de l'ancienne génération, cette musique populaire américaine accentue l'opposition entre le monde moderne et un monde plus ancien.

Comme nous l'avons vu, l'utilisation que fait Némirovsky de la typographie (les italiques) aide à l'identification des paroles par leur intégration dans des morceaux de dialogues, précisés par les guillemets : « [...] achetez des confettis !... La chanson de Carnaval !... On l'entend chantée pour la première fois, cette romance qui doit passer à travers le film. Au refrain, des milliers de voix la reprennent en chœur. On distingue : *La jeunesse est courte... L'amour passe, la vie finit... etc. [...]* » (CN, p. 646). L'auteure donne également un indice quant à la performativité de la musique, soulignée entre parenthèses : « (C'est une mélodie facile et brillante. On l'entend tantôt vive et saccadée, tantôt douce et presque triste) [...] » (*Ibid.*, p. 647). De plus, elle suggère une manière d'imaginer cette musique, en reprenant, tout comme dans les autres scénarios, des adjectifs et des adverbes (*vive et saccadée, tantôt douce et presque triste*) qui préciseront l'intensité et la force des voix chantées. La performativité de la musique, supportée par l'écriture, fait à nouveau partie du récit, lorsque l'auteure précise dans *Carnaval de Nice* que la chanson de carnaval « se transforme en un sauvage et rauque tam-tam [...] avec une sorte de grondante et sourde menace » (CN, p. 653-654). Cela laisse présager la fin du carnaval et l'échec de la relation amoureuse entre Tony et Simone⁸⁸.

Cet usage du son permet aussi de transmettre le point de vue des personnages imaginé par le synchronisme des images et de la musique. Par exemple, Némirovsky conclut *Carnaval de Nice* en donnant des précisions sur son personnage de Simone et sur la musique :

[...] Simone, furtivement, sort de son sac un petit mouchoir pour essuyer les larmes qui, malgré elle, sourdent de ses paupières et roulent lentement sur ses joues. Elle sort

⁸⁸ De manière similaire, l'auteure termine *Noël* avec les paroles « *Enfance, innocence, aube de la vie* » et une indication de la performativité de la chanson : « Une petite musique mélancolique meurt doucement » (N, p. 633). Le choix du verbe *meurt*, ainsi que l'adverbe *doucement* et l'adjectif *mélancolique*, renforce à nouveau le thème de la perte de l'innocence.

aussi sa petite glace, une houppette, et se mordant douloureusement les lèvres, essaie d'effacer la trace de ses pleurs. Elle aperçoit son visage fané dans la petite glace. Elle touche, une à une, d'une main tremblante, ses rides au coin des lèvres, des paupières, secoue la tête.

En ce moment, recommence très bas d'abord, puis plus forte et triomphante, la chanson de carnaval.

La jeunesse est courte...

L'amour passe [...] (CN, p. 658).

En donnant des précisions sur la reprise des paroles de la chanson de carnaval en italiques, et en juxtaposant ces paroles à l'image de Simone en larmes, Némirovsky rend explicite la désolation de son héroïne. De plus, l'indice sur la performativité de la musique permet à nouveau d'insister sur les regrets de Simone.

8 Les bruits

L'intégration des bruits sous différentes formes (bruits de voiture, foule, cloches) participe à la dimension sonore de ces scénarios. Comme pour son travail avec la voix, Némirovsky intègre et imbrique les bruits de la ville en variant souvent l'intensité du son dans les descriptions avec des verbes comme *se taire*, *décroître* et *s'atténuer*. Ainsi, dans *La Symphonie de Paris*, elle décrit : « [...] le doux grondement de Paris, comme la vibration d'une corde de violon. Très loin, le sifflement d'un train, des coups de klaxon, mais adoucis, allégés par la distance. Le clapotement de la pluie dans une longue rue. Des maisons pareilles, sombres, aux volets fermés [...] » (SP, p. 603). Cette attention aux bruits oriente la perception du lecteur, allant des bruits plus adoucis vers un son plus bruyant, marqué par la phrase *le clapotement de la pluie*. Visant alors au réalisme, elle rappelle l'affirmation d'Irène Némirovsky dans *Paris-soir* que le rôle du cinéma est d'évoquer le monde contemporain. Supportée par le scénario, l'auteure cherche à reproduire un espace réel, s'inscrivant dans un temps présent.

Toujours dans le dernier extrait cité de *La Symphonie de Paris*, Irène Némirovsky amène le lecteur vers une comparaison entre la musique du héros et les bruits de la ville. Cette association

explicite, reprise dès le début et tout au long du récit, est renforcée dans le paragraphe suivant par les verbes *se transforme* et *prennent naissance* : « [...] la rumeur assourdie des rues se transforme à son oreille de musicien en sons, en accords vagues, inachevés, hésitants comme le bruit de l'orchestre, [...] traversé de phrases mélodiques distinctes, qui prennent naissance chacune dans un bruit de Paris, coups de klaxon, sonnerie légère des tramways, grelottement des vitres ébranlées par les autobus qui passent, etc. [...] » (*Ibid.*, p. 603-604). Comme l'affirme l'auteure, il y a une poésie dans les bruits « [...] qui se dégagent d'une rue, à certaine heure du jour, [...] à certains moments [...] » (Némirovsky 1934 (24 mars), p. 8). L'utilisation des termes *klaxon*, *tramway* et les mots *grelottement des vitres ébranlées par les autobus* retranscrivent particulièrement ces bruits en sons musicaux, inspirés par les rythmes du monde moderne, ce qui rappelle à nouveau l'influence possible sur Némirovsky du cinéma tout au début du parlant : la symphonie visuelle créée par des bruits, des sons de la nature et de la musique dans *La Mélodie du monde*.

9 Les bruits de l'automobile

Irène Némirovsky explore autrement les bruits liés à l'automobile dans ses scénarios suivants, laissant imaginer une classe sociale. Dans *Noël*, le son, par ce qu'il fait entendre (coups de klaxon, divers bruits de la rue) ainsi que par ce qu'il fait voir (une grande automobile de luxe comme le suggère les précisions de Némirovsky sur *le père et la mère dans le fond, les deux jeunes filles sur les banquettes de devant*), enrichit le portrait de cette famille bourgeoise⁸⁹. Elle reviendra à la voiture comme révélatrice de classe⁹⁰ un peu plus tard dans *Noël* et elle y retournera, avec

⁸⁹ « [...] Marie-Laure et Claudine et leurs parents sont en auto, le père et la mère dans le fond, les deux jeunes filles en robes claires, en sorties de bal ornées d'hermine sur les banquettes de devant [...] » (*N*, p. 615).

⁹⁰ Némirovsky précise une opposition de classe sociale, marquée et imaginée par les bruits implicites de la rue (les voix de la foule, suggérée par le choix du nom (*fêtards*) et de l'automobile (*coup de klaxon*), entre un bourgeois, désigné comme un *monsieur ivre* quittant une boîte de nuit en voiture et un *groom*, qui aide ce dernier à monter dans sa voiture : « Les fêtards sortent du restaurant. Un monsieur ivre tient des poupées contre son cœur. Quand on le bouscule, il se plaint [...]. Un tout petit groom, pas plus haut qu'une botte, le guide maternellement vers l'auto. "Oui, Monsieur, on ne les touchera pas, vos petites poupées, par ici, Monsieur..." [...] » (*Ibid.*, p. 622).

variations, dans *Carnaval de Nice*, en l'intégrant explicitement dans le récit. Dans ce dernier, l'auteure traduit l'idée de la vitesse⁹¹ en imaginant les bruits du moteur d'une automobile où se trouvent les personnages principaux et par le crissement des pneus. Cela permet de renforcer le thème de la jeunesse et de l'amour qui passe vite. De plus, tout comme les personnages des autres scénarios, cette association entre voiture et personnages fait penser à d'autres opinions d'Irène Némirovsky sur le cinéma exprimées en 1934 vers la fin de la transition vers le parlant : « [...] une scène d'amour, il aura beau la situer pour "faire moderne", au volant des autos les plus vite, ou en avion, ou avec accompagnement de blues ou de rumba [...] » (Némirovsky 1934 (24 mars), p. 8). En situant Tony et Simone spécifiquement « dans la voiture », symbole de la vie contemporaine, Némirovsky donne à lire de nouveaux types de héros qui s'inscrivent dans la ville, dans les bruits, dans la vitesse, et donc, dans la modernité.

10 Le flashback de *Carnaval de Nice* (1932)

L'idée du temps est liée à cette nouvelle génération possédant de nouvelles valeurs et ayant des perceptions différentes du monde. Cette idée est représentée dans l'ensemble des scénarios d'Irène Némirovsky ainsi que dans ses romans. Dans *Carnaval de Nice*, qui se présente spécifiquement sous la forme d'un long flashback⁹², elle explore l'intégration des bruits à un aspect plus technique afin d'imaginer les décalages du lieu et du temps dans le récit. C'est le choix d'un *bruit du tocsin*, par exemple, en précisant le son d'une cloche à coups répétés et de manière

⁹¹ « [...] une voiture, menée rapidement, dévale la route de Cimiez. On voit la route qui descend vers Nice, éclairée par la lune. Dans la voiture, Tony et Simone enlacés [...] » (CN, p. 653).

⁹² L'usage est répandu en littérature et au cinéma. Dans *Le Flash-back : histoire et analyse*, Yannick Mouren fait allusion au propos de Maureen Turim dans *Flashback in film* : « It is possible to see the use of flashback in the late silent period as part of the compensation for the lack of sound and an anticipation of the use of sound [...]. The flashback as illustrator of dialogue is thus a technique that bridges the transition from silent cinema to sound » (Turim 1989, p. 49). Cependant, Mouren avance que « l'avènement du parlant a mis un frein à cette prolifération de séquences rétrospectives » (Mouren 2005, p. 123). Au tout début des années 1930, les cinéastes préférèrent insister sur les potentialités de la voix. Ainsi, les comédies ou les comédies musicales étaient répandues pendant la période de la transition.

prolongée qui ponctue l'aboutissement du flashback et amène le lecteur à percevoir le retour au temps présent dans le récit⁹³. Némirovsky reprend à nouveau des termes comme *klaxon*, *taxi*, *métro*, qui ancrent les parties du récit ayant lieu dans Paris et Nice, dans les années 1930, à d'autres indices sonores comme des « figures maussades, affairées sous des parapluies luisants, bousculade, mauvaise humeur » (CN, p. 635). Ces derniers mots *bousculade*, *sous les parapluies luisants*, ainsi que l'adjectif *maussades*, donnent à entendre les voix fâchées des piétons, la pluie éclaboussant les parapluies, ce qui laisse imaginer toute une cacophonie du monde contemporaine. En *pensant en images*, en différenciant ces images et ces bruits de ceux de 1907, (« [...] puis, l'omnibus à impériale [...] une petite femme monte, retroussant sa jupe ; [...] et tous les hommes, debout sur la plate-forme, tournent la tête [...] ») (CN, p. 636)⁹⁴, l'auteure construit une atmosphère particulière qui passe pour un effet de réel.

Inspirée par la transition vers le cinéma parlant, Irène Némirovsky a exploré le scénario pour aller plus loin que ce que lui permettait le roman. Dans les trois scénarios étudiés, elle emploie les potentialités de la voix et de la musique afin de caractériser les personnages ou pour entrer dans l'inconscient, le rêve ou les souvenirs intimes. Ses explorations avec les potentialités du son produites par le mélange des voix, des accents et des bruits montrent une véritable expérimentation autour des promesses du parlant. Ces combinaisons, par l'écriture, d'images et de sons, qui servent à représenter le monde moderne ou permettent de ressentir des émotions, témoignent aussi de l'influence du cinéma dans son travail au début des années 1930. L'écriture scénaristique d'Irène

⁹³ « [...] le temps passe. Sur l'écran paraissent les dates : 1908, 1909, puis 1912, 1914. Celle-ci est accompagnée par le bruit du tocsin, un glas profond et mélancolique, et tout s'efface [...] » (CN, p. 656).

⁹⁴ Irène Némirovsky utilise d'autres sources sonores afin d'imaginer cette époque de l'avant-guerre et de la différencier de la ville des années 1930, par exemple dans les dialogues, avec des références historiques : « [...] on entend des bribes de phrases : "... Balkans, le tsar... le président Fallières..." [...] » (CN, p. 636). De plus, elle intègre des indices relatifs à la musique comme : « [...] une musique, formée d'un pot-pourri des mélodies de l'époque, sur un rythme de valse, accompagne ces images ; [...] des voix de femmes chantent en chœur des refrains d'avant-guerre, où il est question d'amours, d'ivresses, de lilas, de bas noirs... Les refrains sont repris par des tziganes, vêtus de dolmans à brandebourgs [...] » (*Ibid.*, p. 635-636).

Némirovsky s'inspire également de potentialités techniques supportées par le son comme le flashback dans *Carnaval de Nice*, ancré par les images et les bruits de la ville. Les suggestions d'un simultanésisme des actions narratives par le son, les bruits, la voix et la musique sont aussi des éléments sur lesquels elle reviendra dans ses romans, notamment dans *Suite française*. Le chapitre suivant me permettra de pousser plus loin l'analyse en abordant d'autres explorations techniques faites par Irène Némirovsky dans son écriture cinématographique : celles autour de l'intégration de procédés comme le gros plan, la surimpression ou le fondu, qui permettent de visualiser et d'entendre un film à imaginer.

Chapitre 6 Penser cinématographiquement

Dans le chapitre 4, j'ai expliqué comment un découpage implicite pouvait structurer l'écriture en faisant voir et entendre les images et les sons d'un futur film. Irène Némirovsky cherche non seulement à travailler à l'écrit la description des choses, mais elle cherche également à amener le lecteur vers une perception cinématographique. Le scénario lui a permis de répondre à ce besoin. Dans le présent chapitre, je me concentrerai sur d'autres explorations de l'auteure autour de l'idée de *penser en images*, réalisées en intégrant dans les textes des procédés cinématographiques explicites et implicites. Elle emploie explicitement par l'écriture des techniques qui précisent une manière de voir les images comme le ferait un metteur en scène lors du tournage. En incorporant des précisions, par exemple, sur les types de plans, elle épouse une production écrite spécifiquement pour la planification d'un film. Mais le genre scénaristique lui a aussi donné la liberté de travailler autrement le texte, en cherchant des équivalences littéraires aux techniques du cinéma. Ainsi, dans son premier scénario, le personnage principal, Mario Cavalière, est proposé implicitement en gros plan, c'est-à-dire par l'écriture : « [...] tout en haut, une petite fenêtre ouverte, allumée. Un jeune garçon est debout devant cette fenêtre ; il a une figure belle et intelligente, avec une expression avide et naïve [...] » (*SP*, p. 603). L'intimité du regard est soulignée en suggérant un visage cadré (marqué par *fenêtre*), puis rapproché. Les précisions de l'auteure sur la vue attirent l'attention et permettent de percevoir au tout début du scénario des traits de caractère du héros. C'est dans cette perspective que j'emploierai les termes explicites et implicites en analysant l'utilisation des procédés cinématographiques dans les scénarios étudiés.

Irène Némirovsky intègre dans son écriture pour le cinéma des techniques comme

l'éclairage⁹⁵, le fondu enchaîné⁹⁶, le fondu au noir⁹⁷, le gros plan⁹⁸ et la surimpression⁹⁹. Bien que l'éclairage n'ait pas le même statut que les autres techniques puisqu'elles structurent un film en plans et en séquences, l'ensemble de ces techniques oriente et précise une manière de voir les images. En tentant d'intégrer dans son écriture le langage expressif du cinéma, Némirovsky représente explicitement une matière audiovisuelle qui pourrait être utilisée lors d'un tournage. L'emploi des procédés cinématographiques explicites et implicites, imbriqués les uns aux autres tout au long des trois scénarios, oriente et conduit le lecteur à faire voir les images d'un film potentiel. Par exemple :

Sur l'impériale, cependant, apparaît un édifice, dont, à première vue, il est impossible de préciser la nature et l'usage. Des flots de gaze, des nœuds de rubans, des oiseaux, des fleurs artificielles ; les fleurs tremblent au vent sur leurs tiges de laiton, les oiseaux picorent des cerises. En gros plan, cela doit paraître absolument incompréhensible. Puis, lorsque l'image rapetisse et recule, on reconnaît que c'est du chapeau de la jeune femme qu'il s'agit (CN, p. 636).

Dans ce passage tiré de *Carnaval de Nice*, le choix des mots relève presque uniquement de la vue ou du regard. Les noms et les adjectifs *impériale*, *flots de gaze*, *nœuds de rubans*, *fleurs artificielles* et *oiseaux* traduisent et récréent une atmosphère légère du monde de l'avant-guerre. *Pensant en images*, Irène Némirovsky choisit les manières de les imaginer (gros plan explicitement indiqué dans le texte). Dans cet extrait, elle plante aussi le décor en introduisant son propos par la préposition *sur*, puis en utilisant un verbe de perception *apparaître*, qui oriente la perspective à

⁹⁵ Les définitions des procédés sélectionnés pour l'analyse sont tirées de la troisième édition du *Dictionnaire technique du cinéma* de Vincent Piel et Christophe Piel : « ÉCLAIRAGE - Prises de vue : Mise en place, par le directeur de la photographie, des sources lumineuses primaires et secondaires par rapport au champ à filmer en vue d'obtenir non seulement l'éclairage correct d'un plan et d'une scène mais l'effet dramatique et artistique recherché [lighting] » (Piel et Piel 2016, p. 437).

⁹⁶ « FONDU ENCHAÎNÉ - Effet de liaison : Mode de transition entre deux images, la première disparaissant progressivement tandis que la seconde apparaît en surimpression [dissolve, diss] » (*Ibid.*, p. 460).

⁹⁷ « FONDU AU NOIR - Effet de liaison : Mode de conclusion d'un plan par la disparition progressive de l'image qui s'évanouit dans le noir complet [fade out] » (*Ibid.*).

⁹⁸ « GROS PLAN - Échelle des plans. a. Plan isolant un visage, généralement cadré à la hauteur du nœud de cravate, ou un autre détail du corps [...]. b. Plan cadrant tout ou partie d'un petit objet (*Ibid.*, p. 558).

⁹⁹ « SURIMPRESSION - Truquage. Superposition de deux images [superimposition] [...] » (*Ibid.*, p. 975).

adopter. Le choix de la vue sur un autobus comme image propose implicitement au lecteur l'idée de mouvement et de changements, suggérée par un travelling. L'auteure fait alors voir par le texte comment les angles, les mouvements divers de caméra et les changements de plan peuvent infléchir la vue et orienter la perspective du lecteur. Dans la dernière phrase, l'ordre et l'enchaînement des verbes *rapetisser* et *reculer* imitent et rappellent un zoom out de la caméra, proposant ainsi un autre cadrage comme le plan moyen, ce qui met l'accent sur le *chapeau de la jeune femme*¹⁰⁰.

1 L'éclairage

L'éclairage peut aussi jouer un grand rôle en orientant le regard. Au début de *La Symphonie de Paris*, par exemple, Irène Némirovsky s'approprie ses suggestions et précise l'image de la Place de la Concorde baignée de lumière par le matériel technique (*les projecteurs éclairent*) : « Mario se sauve, va vagabonder à travers les rues [...]. Il arrive sur la place de la Concorde. Les projecteurs éclairent l'Obélisque [...], puis on entend le bruit des fontaines [...]. J'écirai la symphonie de Paris, un jour... [...] » (*SP*, p. 604). Ainsi, en créant l'ambiance lumineuse de l'écran par l'écriture, Némirovsky conduit le lecteur, ainsi que le personnage de Mario, vers des images, ce qui exprime cinématographiquement la relation entre l'inspiration du héros et la ville de Paris. Dans son scénario suivant, *Noël*, elle suggère d'autres indices relatifs à l'éclairage¹⁰¹. En choisissant de laisser la salle de l'appartement dans l'ombre (marqué par *éteins l'électricité*),

¹⁰⁰ Pour le roman, Irène Némirovsky reviendra vers une écriture qui suggère les plans du cinéma, notamment dans *Suite française*. Dans l'extrait suivant tiré du tome « Dolce », elle utilise une série de verbe tels *s'approcher*, *voir* et *paraître* et *vu de près*, ce qui oriente et précise la perception du lecteur : « [...] elle [la petite fille] s'approchait déjà d'eux et allait les tirer par la main et demander des bonbons [...] – lorsqu'elle les vit se lever d'un bond et demeurer debout, tremblants. Oui, ce monsieur et cette madame [Bruno von Falk et Lucile Angellier] tremblaient [...]. Mais elle redoutait la colère de l'officier (vu de près, il paraissait très grand et effrayant) [...] » (Némirovsky [1940-1942] 2018, p. 428-429).

¹⁰¹ « [...] ils [Christiane et Jeannot] tiennent à la main une boîte d'allumettes et rallument, une à autre, toutes les bougies de l'arbre. Ils sont très excités [...]. Éteins l'électricité... Mais, l'électricité éteinte, on voit seulement l'arbre de Noël dégarni, les bouts de serpentins, les vieilles papillotes à terre [...] » (*N*, p. 631).

l'auteure attire alors l'attention du lecteur vers les bougies de l'arbre de Noël, éléments qui permettent de percevoir son état dépouillé. Sans que ce soit dit explicitement dans le texte, cette juxtaposition de la lumière et de l'ombre traduit le thème de la perte de l'innocence.

Une autre expérimentation technique tentée et particulièrement développée par Irène Némirovsky dans *Carnaval de Nice* est l'utilisation des indices implicites à l'éclairage qui dévoilent l'inconscient et permettent de ressentir les émotions de l'héroïne Simone Jacquelain. L'auteure utilise, par exemple, le mot *ombre* afin de décrire l'arrivée surprise de René (le mari de Simone) à Nice¹⁰². Ce moment a pour fonction dans le texte de présager et d'annoncer la fin du carnaval, ainsi que la relation amoureuse de l'héroïne et de Tony. Un peu plus loin dans le scénario, Némirovsky revient vers l'idée de l'ombre et propose un temps (marqué par la phrase *c'est la nuit*) et un lieu (*un lit*, la chambre de Simone) : « [...] c'est la nuit. La lune, par le volet entrouvert, éclaire un lit. René dort. Simone, les yeux grands ouverts, écoute monter vers elle les derniers échos de la fête [...] » (CN, p. 654). Au cinéma, la lumière est au fondement même de l'art cinématographique puisque sans lumière, il n'y a pas d'image. En tentant d'emprunter cette esthétique, l'auteure oriente le regard du lecteur vers des indices d'éclairage dans le texte, ce qui l'amène à percevoir et à ressentir le désespoir de Simone.

Comme l'avance Isabelle Raynauld, « [...] dans le texte du scénario, chaque mot est porteur d'une conséquence et choisi en fonction de sa capacité à devenir matière à l'écran [...] » (Raynauld 2012, p. 18). Cette affirmation trouve une illustration chez Némirovsky, dans ses explorations des techniques expressives du cinéma ou dans sa recherche d'équivalences à l'écrit. Dans la préface écrite en 1936 pour le roman américain de James M. Cain *Le Facteur sonne toujours deux fois*,

¹⁰² « [...] sur le seuil de sa chambre, un peu grise et chancelante, des fleurs sur les bras, Simone est debout et regarde atterrée son mari qui sort de l'ombre [...] » (CN, p. 654).

préface reproduite dans la revue *Marianne*¹⁰³, Irène Némirovsky exprime son enthousiasme pour la « littérature façonnée par le cinéma et pour le cinéma » (Némirovsky 1936 (22 avril), p. 12). Dans ce roman, Cain réduit au minimum de longs passages descriptifs et de commentaires sur le comportement ou le point de vue des personnages, en insistant sur le regard du narrateur, le personnage principal Frank Chambers. Tel que l'écrit Némirovsky, elle admire, entre autres, « l'intensité et l'économie, par l'habitude des "hot news" » (*Ibid.*) de l'écriture, qui lui rappelle le cinéma¹⁰⁴. Ces propos laissent supposer que là réside son attirance pour les potentialités du scénario. Ainsi, en s'appropriant ses techniques, l'auteure tente d'explorer la caractérisation des personnages non pas par ce qui est décrit, mais par ce qui serait vu, dit, perçu et ressenti à l'écran¹⁰⁵. La perception du lecteur est alors orientée par les références et les suggestions dans le texte à ce qui est associé aux images. L'admiration d'Irène Némirovsky pour « la rapidité, la vigueur » (*Ibid.*) du roman de Cain laisse aussi supposer sa vision du cinéma comme une évocation du monde moderne en mutation¹⁰⁶. En plus de lui donner la liberté de penser cinématographiquement la caractérisation des personnages, de la vie ou du temps présent, le scénario lui a également permis de travailler avec des techniques qui retranscrivent et font imaginer l'idée du mouvement.

¹⁰³ Voir Némirovsky, Irène. 1936 (22 avril). « *Le Facteur sonne toujours deux fois* ». *Marianne*, n° 183, p. 12.

¹⁰⁴ « [...] comme toujours, lorsque la manière d'écrire est parfaitement adaptée au sujet et aux personnages mis en scène de cet accord, de cette mystérieuse harmonie naît une sorte de poésie ; la poésie des meilleurs films américains [...]. Si vous avez goûté la rapidité, la vigueur, et la saveur des chefs-d'œuvre du cinéma américain [...] le roman que voici vous plaira certainement » (Némirovsky 1936 (22 avril), p. 12).

¹⁰⁵ Par exemple, dans *La Symphonie de Paris*, Némirovsky reviendra sur l'intégration de l'éclairage et de l'ombre. Dans le scénario, le héros, Mario, vient d'apprendre que sa femme le trompe avec Monsieur Meller : « [...] on voit l'ombre de Mario dans la rue, on entend le bruit de ses pas [...] » (*SP*, p. 609). En coordonnant la vue avec un verbe de perception, *on voit*, qui suggère à nouveau l'œil de la caméra, ce dernier extrait permet d'insister sur la solitude et la tristesse du héros pour mieux les comprendre.

¹⁰⁶ Voir Némirovsky, Irène. 1934 (24 mars). « Autour de la querelle du théâtre et du cinéma ». *Paris-soir*, p. 8.

2 La surimpression

Irène Némirovsky emploie le procédé cinématographique de la surimpression pour exprimer cette idée du mouvement ou de la vitesse, de suggérer des raccords entre personnages, temps et espace, ainsi que de révéler le point de vue, les émotions et la conduite des personnages. Par exemple :

Tandis que sur l'écran passent le titre du film et les noms des interprètes, apparaissent, d'abord en surimpression, puis en photos précises, toutes les images les plus conventionnelles et les plus candides qui accompagnent l'idée de la fête de Noël. D'abord, une neige épaisse, aveuglante qui vole lentement dans l'espace. Mais elle retombe en pluie, en fin brouillard d'hiver dans une rue de Paris. Des guirlandes de gui, de houx ; elles deviennent des feuilles mortes, sont emportées par des ruisseaux. Une grande bûche croulante d'étincelles se transforme en radiateurs. Un paysage de neige, de rêve, devient une petite rue de Montmartre, et des chants d'enfants se transforment en voix nasillardes [...] (N, p. 611).

D'origine photographique et utilisée comme effet filmique pour exprimer les pensées intimes ou les rêves, la surimpression fonctionne comme une impression de deux ou plusieurs images sur un même fragment de pellicule, de manière à ce que chacune puisse être vue en même temps. Dans cet extrait, Irène Némirovsky intègre cette technique tout en faisant référence à un autre élément cinématographique : le générique. Dans le générique proposé, l'auteure met en texte une série d'images de fêtes imaginées en surimpression d'images plus réalistes. En plus de suggérer une atmosphère onirique, rappelée par la surimpression, le choix de cet effet filmique révèle l'idée du temps qui passe et poursuit un des thèmes du scénario, celui du passage de l'innocence à la désillusion, que l'auteure développera ailleurs via d'autres indices liés à la vue et à l'ouïe¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Par exemple, le générique se termine avec ce qu'on imagine entendre comme des paroles chantées : « *Enfance ... Innocence... Aube de la vie... Puis de l'amour Les plus beaux jours...* Accompagnées par la musique grinçante d'un orgue de Barbarie [...] » (N, p. 611). Puis, plus loin dans le scénario : « [...] la chambre des enfants. La première aube d'hiver. Christiane, soulevée sur un coude, regarde avec émerveillement la neige qui est tombée pendant la nuit sur le rebord de la fenêtre. Un oiseau picore. Très *Christmas Card*. Un taxi plein d'ivrognes passe dans la rue [...] » (*Ibid.*, p. 625).

Némirovsky reviendra à la surimpression dans *Noël*, lorsque le personnage de Madame, la mère de Claudine, rend visite à son amant, un homme nommé le « petit Argentin ». Dans ce que le lecteur peut imaginer être des directives indiquées par les parenthèses, l’auteure propose une image de vaches et des sons d’animaux : « (En surimpression : des bœufs se détournent avec dégoût quand passent des vaches qui mugissent lamentablement) » (*N*, p. 627). Cette dernière image se superpose à celle de la mère en train de s’habiller, ce qui est également accompagné de la suggestion de la voix hors-champ de son amant¹⁰⁸. La surimpression permet ici d’insister sur la vanité de la mère, figure représentée dans l’ensemble de l’œuvre littéraire d’Irène Némirovsky. Le choix d’intégrer cette surimpression met également l’accent sur une volonté d’imiter les mouvements d’images impressionnées qui illustrent et permettent d’apercevoir le thème du temps qui passe vite¹⁰⁹.

3 Les fondus

L’auteure reprend régulièrement les fondus compris comme une ponctuation marquant, au cinéma, les transitions entre les scènes ou soulignant des changements de séquence. Irène Némirovsky emploie souvent des verbes de mouvement tels *s’effacer* ou *remplacer* afin de supposer ces changements de temps ou de lieu vers le noir, comme dans l’extrait suivant de *Noël* : « [...] l’image s’efface. On voit les parents rentrer de mauvaise humeur » (*N*, p. 624). Dans *Carnaval de Nice*, elle poursuit l’exploration avec une fermeture au noir à l’écran : « [...] puis, lentement, tout s’éteint. Les flammes retombent, les ombres dansantes s’éloignent » (*CN*, p. 654). « Le sifflement du train couvre leurs voix et la fumée brouille l’image » (*Ibid.*, p. 655). Elle conclut

¹⁰⁸ La mère s’habille dans le cabinet de toilette et la voix hors-champ de l’amant est soulignée par la phrase suivante : « [...] puis la voix du petit Argentin : J’ai tellement de soucis... Mon père qui possède une hacienda immense m’écrit que cette année, il ne pourra pas m’envoyer ma pension parce que les taureaux, ils ne veulent pas se marier avec les vaches... [...] » (*N*, p. 626-627).

¹⁰⁹ « [...] un métro, lancé sur sa rame, traverse l’écran de telle façon que l’on voit encore, vaguement, en surimpression, la place de la Trinité [...] » (*CN*, p. 635).

même *Carnaval de Nice* en choisissant un verbe de perception, *apparaître*, le mot *brouillard* et certains verbes de mouvement comme *avancer* et *se fondre*, pour imiter cet arrêt graduel et lent vers le noir : « [...] une ronde de jeunes visages [...]. Ils s'avancent sur l'écran, grossissent démesurément, puis se fondent dans un brouillard où apparaît le mot : FIN » (*Ibid.*, p. 659). L'utilisation du mot *FIN* rappelle par ailleurs ce terme du film, moment où le spectateur sort de la salle, en comprenant que tout est fini.

En plus de fonctionner comme une figure de ponctuation et de réaliser le changement d'une scène vers la suivante, le fondu permet de façonner le sens. Par exemple, la manière de voir les jeunes visages qui *se fondent dans le brouillard* exprime les regrets et la jeunesse perdue de Simone Jacquelain qui contemple sa relation amoureuse ratée avec Tony. Dans les autres scénarios, l'auteure revient à ces effets de liaison pour donner un sens figuratif ou un point de vue sur les personnages. Dans *La Symphonie de Paris*, elle propose un rapide fondu au noir liant l'image de la Seine *muette et tranquille* avec la salle du Ritz, *pleine à craquer de vieilles femmes*. Ce changement de lieu permet aussi de représenter la désillusion du héros Mario Cavalière qui abandonne ses rêves de composition d'une symphonie¹¹⁰.

L'auteure reprendra ces explorations du fondu dans *Noël* lors de la tentative de suicide de Claudine. Elle suggère un fondu enchaîné, supporté par les verbes *s'effacer* et *remplacer*, pour marquer un saut progressif dans le temps et dans l'espace passant de l'appartement de l'amant de Madame à la chambre de l'héroïne :

Dans le vestibule de la garçonnière, où la mère de Claudine rencontre son amant, on voit une main glisser un petit portefeuille dans une main d'homme hâtivement refermée. L'image s'efface, est remplacée par une autre main, celle de Claudine qui débouche un flacon, portant une étiquette : Véronal (*N*, p. 629).

¹¹⁰ « [...] puis, la musique cesse complètement. La Seine brille, muette et tranquille, et s'efface. C'est la salle du Ritz, pleine à craquer de vieilles femmes, habillées en filles de vingt ans. Elles regardent avec extase Mario [...] » (*SP*, p. 608).

Némirovsky amène ici le lecteur vers une perception visuelle de cette famille dysfonctionnelle. En plus de l'utilisation d'un fondu pour marquer visuellement cette liaison, elle raccorde les images enchaînées des trois mains par un mouvement similaire, le tout supporté par le choix des verbes (*glisser, refermer et déboucher*). Par cette association entre image et texte, le lecteur comprend la perte de l'innocence de l'héroïne.

Explorant d'autres potentialités techniques à l'écrit, Irène Némirovsky a aussi recours aux fondus enchaînés. Dès *La Symphonie de Paris*, elle propose un fondu enchaîné qui passe par le son :

Le musicien est malade ; il va mourir ; on voit sa petite chambre, en face de Saint-Sulpice, et on entend les sons de l'orgue par les fenêtres ouvertes. C'est de nouveau le printemps. Dans les jardins, les arbres se couvrent de feuilles. Vision très calme et douce. Le vieux musicien dit à Mario : « Tu réussiras. Rappelle-toi que tu as du génie, petit... Aie seulement de la patience... Écoute la musique de Paris... » Le corbillard suivi du seul Mario passe à travers la ville, dans un crépuscule lumineux de mai (*SP*, p. 607).

Elle suggère ici deux espaces de mise en scène, la chambre d'un vieil ami du héros Mario Cavallère et le cortège funèbre de ce personnage dans les rues de Paris. Le choix et l'ordre des mots précédant la description des funérailles du vieux musicien participent à la création d'une atmosphère visuelle et sonore. Cela permet au lecteur de voir un fondu enchaîné qui opérerait par le son pour réaliser le changement d'une scène vers la suivante, du jour au soir, de la maladie vers la mort. Némirovsky a de nouveau recours à cette technique dans ses scénarios suivants et propose des raccords entre les images, en imitant par l'écriture les rythmes rapides de l'image cinématographique, tout en les ponctuant par le son.

Ainsi, dans *Carnaval de Nice*, elle laisse imaginer les voix des masques qui chantent sous la fenêtre de Simone¹¹¹. Le ton monotone des voix sous les masques traduit l'amour raté de Simone et de Tony. Les verbes *s'éloigner* et *se perdre* font entendre d'autres manières d'envisager ces voix, permettant un saut graduel dans le temps (du *brouillard du petit matin* à la *petite aube grise*) et dans l'espace (de la rue au wagon d'un train). Dès lors, le fondu enchaîné imaginé par les raccords dans le texte entre voix, images, personnages et décors fait avancer l'action et renforce le thème du temps qui passe.

Dans *Noël*, Irène Némirovsky utilise aussi des indices implicites afin de suggérer un simultanésisme des actions narratives afin d'imaginer des points de vue en même temps. Au début du scénario, elle décrit : « [...] dans l'ombre apparaît une cheminée remplie de jouets, de trompettes et de poupées qui se transforment en trompettes et en poupées dans un restaurant de nuit. Danses, jazz, ivrognes, poussière, etc. [...] » (N, p. 615). Elle travaille ici autrement les transitions cinématographiques en laissant supposer une surimpression, supportée par le verbe *se transformer*. Cela permet d'ailleurs un raccord entre l'image de la cheminée et les jouets d'enfants vers la boîte de nuit. De plus, ce fondu enchaîné est marqué par des indices sonores implicites, permettant d'entendre une richesse de sons dans le *restaurant de nuit* : le jazz, suggéré également par l'utilisation du mot *trompette*, les voix des *ivrognes* et les bruits frénétiques des pas des danseurs. Par les images liées par le mouvement, les bruits et le jazz, l'auteure traduit l'émergence de cette nouvelle génération avec des nouvelles valeurs qui veut se moderniser. Irène Némirovsky reviendra à ces effets simultanés un peu plus loin dans *Noël* en précisant une rencontre entre Claudine,

¹¹¹ « [...] le brouillard du petit matin [...]. Ils se tiennent par le bras, forment une grande chaîne et psalmodient : Carnaval est mort... Carnaval est mort... Ils s'éloignent. Leurs voix mélancoliques se perdent. Carnaval est mort... Tony, Simone, René rentrent à Paris. Aux vitres du wagon on voit les premières maisons lépreuses des banlieues, la pluie. Une petite aube grise [...] » (CN, p. 654).

marchant désespérée dans la rue, et une femme qui lui donne une branche de gui¹¹². Ainsi, par le son, le lecteur est amené à imaginer un fondu enchaîné de la rue vers les enfants qui chantent dans l'appartement. Ponctué par les mots prononcés par la femme (*il y en a qui ont de la chance !*) et par la précision du ton fort de sa voix, le fondu fonctionne aussi pour attirer l'attention et pour façonner du sens. Cet effet filmique permet alors d'insister sur l'ironie de ces paroles et exprime l'idée de l'éventuelle désillusion des êtres humains.

Ces essais d'intégration de techniques du cinéma au scénario montrent qu'Irène Némirovsky cherche à renouveler son écriture à travers de nouveaux modes d'expression. Le scénario lui permet alors d'explorer pleinement son idée *penser en images* et de pousser les formes plus loin vers une écriture tournée vers le cinéma.

¹¹² Nous rappelons que Claudine se trouve dans une situation difficile et cherche à se faire avorter : « [...] une femme lui tend une branche de gui. “Du bonheur, mademoiselle !” Quand Claudine lui a fait l'aumône et s'est éloignée, elle la suit des yeux, soupire : “Il y en a qui ont de la chance” et recommence à glapir dans le brouillard qui tombe : “Du gui porte bonheur ! Qui qu'en veut ! Qui qu'en demande !” Sa voix se confond avec le bourdonnement des enfants réunis autour de l'arbre de Noël que l'on allume. Ils jouent, chantent, dansent [...] » (N, p. 627).

Conclusion

Ce mémoire a tenté de mettre en avant un côté toujours peu exploré de l'œuvre d'Irène Némirovsky : l'entrecroisement de son écriture avec le septième art. Pour ce faire, j'ai analysé les rapports étroits entre cinéma et littérature dans trois scénarios inédits écrits par l'auteure entre 1931 et 1932, ce qui coïncide avec la transition du cinéma muet vers le cinéma parlant. En inscrivant mes analyses dans la perspective intermédiaire, ainsi que l'a développée Jürgen Müller, et en adoptant la définition du scénario d'Isabelle Raynauld comme la *première incarnation du film*, j'ai montré qu'Irène Némirovsky explore une écriture cinématographique en phase avec l'idée de *penser en images*.

Dans son texte au sujet du septième art, publié dans *Paris-soir* vers la fin de la période de transition, elle envisage le cinéma comme indépendant des arts traditionnels, en insistant plus spécifiquement sur le fait que sa véritable force, à l'opposé du théâtre, est dans la possibilité d'offrir aux spectateurs une réflexion « [...] de son temps, marqué du millésime 1900 ou 1914, ou [19]34 » (Némirovsky 1934 (24 mars), p. 8). Elle continue en avançant que « [...] le poilu 1914, le chômeur 1934, le gangster de la prohibition [...], ils passeront, certes, [...] mais raison de plus, semblerait-il, pour fixer les traits fugitifs qui reflètent un moment de la vie, une nuance de la subtilité humaine, moment qui ne reviendra plus, nuance qui ne se reproduira plus [...] » (*Ibid.*). En liant la naissance et le développement du cinéma à l'émergence d'un monde de plus en plus mécanique et urbain, avec de nouvelles valeurs et de nouvelles aspirations, elle a cherché par le scénario à s'emparer des idées et des représentations de cette nouvelle génération. En empruntant au cinéma son esthétique, en s'appropriant ses procédés, en mettant en texte les potentialités offertes par le parlant (les bruits de la ville, le mélange de voix et de sons, la musique jazz), ainsi qu'en explorant une équivalence

à l'écrit du regard, du mouvement, de la vitesse et des émotions, elle a tenté de penser et de représenter la vie moderne par les images.

Les trois scénarios étudiés se penchent sur le point de vue de la jeunesse, sur le temps présent, en situant les décors et les personnages dans des grandes villes, dans des rues, des hôtels ou des pensions, et en faisant se déplacer les personnages en automobiles. Dans *Noël*, dès l'introduction des filles aînées (Marie-Laure et Claudine), leurs âges sont précisés dans le texte comme « vingt-deux et vingt ans » (*N*, p. 613), les opposant à un monde plus ancien, ce qui est plus spécifiquement précisé par la suggestion de la performativité d'une chanson de Noël traditionnelle dans l'appartement : « [...] trois anges sont venus ce soir m'apporter de bien belles choses..., air qui s'adapte peu à peu sur des paroles de [Maurice] Chevalier, prononcées par un phono qui joue dans la chambre voisine » (*Ibid.*). En plus de fonctionner comme une référence explicite au cinéma parlant¹¹³, le choix du verbe *s'adapter* dans ce dernier extrait laisse imaginer le lien entre une modernité technique (*phono*), les mœurs changeantes d'une génération et le cinéma. De plus, le scénario permet d'explorer une autre partie de la vision du cinéma de Némirovsky, exprimée dans *Paris-soir*¹¹⁴: celle qui évoque non seulement le présent, mais aussi la vitesse du temps présent, de ce monde qui lui est contemporain et qui est toujours en mutation. Ainsi, ayant recours aux bruits de la ville et aux sons quotidiens, et en les intégrant tout au long de ces textes, souvent avec des précisions sur leur intensité, Irène Némirovsky cherche, par l'écriture, à reproduire ce qui demeure, ce qui passe, le réel d'une « [...] heure, du jour, d'une foule, à certains moments [...] » (Némirovsky 1934 (24 mars), p. 8).

¹¹³ Maurice Chevalier était une des premières vedettes françaises du cinéma parlant en France ; il a principalement fait carrière aux États-Unis.

¹¹⁴ Voir Némirovsky, Irène. 1934 (24 mars). « Autour de la querelle du théâtre et du cinéma ». *Paris-soir*, p. 8.

Le scénario donne à l’auteure la liberté de travailler autrement la caractérisation de ses personnages, permettant d’enrichir ou de préciser ses portraits. Ainsi, dans cet extrait : « [...] on voit l’ombre de Mario dans la rue, on entend le bruit de ses pas. Puis, son image s’efface, et Paris, seul, demeure [...] » (*SP*, p. 609). Sans description explicite dans le texte et en réduisant tout commentaire sur le héros, le lecteur est amené à percevoir le rapport direct entre Mario et Paris, orienté par les verbes de perception et d’audition. Toujours dans l’extrait, l’appropriation d’une technique du cinéma, le fondu (comme le suggère la phrase *son image s’efface*), renforçant le lien entre le héros et la ville, permet une transition et fonctionne également avec l’indice sonore (*le bruit de ses pas*) pour traduire cette idée d’urbanité, de mouvement et de temps qui passe (*l’ombre de Mario dans la rue*). Dans les scénarios suivants, nous l’avons vu, Irène Némirovsky reviendra avec insistance sur ces deux ancrages, images et sons, en jouant particulièrement avec le choix de mots avec l’enchaînement des phrases et avec des passages en majuscules. Dans son plus long scénario, *Carnaval de Nice*, elle emploie particulièrement le regard, la musique, les paroles récitées (la chanson de carnaval) et l’intégration de procédés tels la surimpression et l’éclairage, retranscrivant ainsi le thème du temps qui passe, tout en recréant et en permettant de ressentir les émotions de l’héroïne.

Les premières parties de mon mémoire ont tenté de montrer la fascination d’Irène Némirovsky pour le cinéma, antérieure aux années 1930. Cette influence, qui cadre sa carrière professionnelle ainsi que sa vie, peut expliquer ses explorations scénaristiques des années 1930. Certes, les rapports entre l’auteure et le cinéma sont nombreux et variés, et incluent des adaptations de ses romans, *David Golder* (Julian Duvivier, 1931) et *Le Bal* (Wilhelm Thiele, 1931). À cela peuvent être ajoutées des adaptations potentielles comme le montre le contrat de cession des droits de la *Symphonie de Paris* à la Société Générale de Cinématographie, signé le 28 juillet 1931, la

correspondance autour d'un film adapté de *Les Biens de ce monde* (1941), ce dernier inspiré par la structure du film *Cavalcade* de Frank Lloyd (1933), des textes de réflexion sur le cinéma et sur certains films américains et russes (son article dans *Paris-soir*), divers entretiens dans les périodiques de l'époque et l'incidence du cinéma dans ses nouvelles (le recueil *Films parlés*) et dans ses romans. Comme je l'ai montré dans le chapitre 2, le travail d'Irène Némirovsky dans *Le Vin de solitude* (1935), qui s'inscrit dans le même contexte créatif des scénarios inédits, laisse fortement penser aux explorations de l'auteure dans *La Symphonie de Paris*. Reprenant le thème des désirs et des sensibilités de la nouvelle génération, Némirovsky met en texte dans *Le Vin de solitude* beaucoup d'indices relatifs aux bruits de la ville, à la musique de jazz, à l'automobile, aux sons qui se transforment en musique et aux effets sonores. Ces éléments, qu'on associe dans le texte au cinéma, servent à explorer et à exprimer les émotions animant l'héroïne Hélène Karol, en reliant son chemin vers la connaissance de soi au monde moderne en plein changement.

En plus de ces influences et activités, il reste beaucoup de zones d'ombre autour d'Irène Némirovsky et du septième art, notamment en ce qui concerne la cession des droits pour l'adaptation cinématographique de la *Symphonie de Paris*. En observant le contrat, la plupart des articles portent sur le versement de sommes à partir de la date de remise du scénario, avec une précision d'un paiement final « à la terminaison du film, mais pas plus tard que le 15 octobre 1932 » (IMEC 10.14, p. 1). Qu'est-il arrivé au projet pour un film adapté de la *Symphonie de Paris* entre la signature du contrat en juillet 1931 et l'exécution du contrat envisagée au plus tard le 15 octobre 1932 ? Dans l'intervalle, le film de Wilhelm Thiele, *Le Bal*, également adapté d'un des textes de l'auteure, est sorti en septembre 1931 et a connu beaucoup de succès. Entre temps, Némirovsky a continué ses explorations scénaristiques dans *Noël* et *Carnaval de Nice*, ce qui laisse ouverte la possibilité qu'elle a cherché d'autres opportunités d'adaptation cinématographique de

ses scénarios suivants. À la même époque, la lecture de ses contrats avec son éditeur Bernard Grasset renforce l'idée qu'elle n'hésite pas à revendiquer ses droits d'auteur à l'égard de l'adaptation cinématographique¹¹⁵. De plus, le contrat de cession de droits du *Bal*, prévu pour une période de huit ans et signé entre son intermédiaire Grasset et les producteurs Delac et Vandal, le 28 août 1930, stipule « une ou plusieurs versions¹¹⁶ » (IMEC 10.11, p. 1), avec une précision supplémentaire qui suggère également la possibilité d'autres adaptations du *Bal* destinées aux divers marchés du cinéma : « Delac & Vandal s'engagent à indiquer sur chaque copie d'exploitation, pour la France et l'étranger, y compris les États-Unis, et immédiatement après le titre original de *Le Bal* et de celui du réalisateur, la mention suivante qui devra seule figurer sur la pellicule et en toutes lettres : Tiré du roman de Madame Irène Némirovsky » (*Ibid.*, p. 1). Ces stipulations contractuelles autour de l'adaptation cinématographique, enrichies par des ajouts et des ratures de l'auteure au stylo, montrent à nouveau une préoccupation pour le septième art, soulignant qu'il reste beaucoup de travail pour comprendre les rapports entre Irène Némirovsky et le cinéma.

Après avoir abordé d'autres liaisons et montré de potentiels croisements entre les scénarios et certains films des débuts du parlant (*La Mélodie du monde*, *Sous les toits de Paris*, *La Chienne* et *Fanny*), j'ai expliqué dans le chapitre 4 comment un découpage structurait l'écriture. En me basant sur l'idée d'Isabelle Raynauld que le scénario est « la première incarnation du film » (Raynauld 2012, p. 204), j'ai montré comment en *pensant en images*, Irène Némirovsky cherchait,

¹¹⁵ En ce qui concerne les contrats pour *L'Affaire Courliof* (signé le 18 octobre 1932) et pour *Les Mouches d'automne* (reçu le 8 octobre 1931), Irène Némirovsky retiendra 80% de ses droits d'auteur en ce qui concerne l'adaptation cinématographique. À l'égard des *Films parlés*, contrat signé entre elle et Grasset le 18 octobre 1932, elle retiendra 90% de ses droits (IMEC 10.4).

¹¹⁶ Pendant la période de transition du cinéma muet vers le cinéma parlant, la technique du doublage n'était pas encore répandue. Il était plutôt commun de filmer plusieurs versions du même film sur le même plateau avec des acteurs différents. En plus d'une version française, Wilhelm Thiele a tourné un film allemand du *Bal* : *Der Ball*.

par l'écriture, une manière de faire voir les images, en mettant en scène sa vision d'un futur film. En abordant certains rapprochements entre deux contemporains d'Irène Némirovsky (Roger Martin du Gard et Jacques Prévert) qui ont également écrit des scénarios, j'ai expliqué comment ils avaient cherché à reproduire le regard dans leurs scénarios, afin de donner une vraisemblance aux personnages.

Pour Irène Némirovsky, le septième art atteint son plein potentiel avec le double ancrage images et sons. Cherchant de nouvelles formes expressives pour montrer le réel du monde contemporain et pour « faire éclater » (IMEC NMR 4.40, p. 3)¹¹⁷ ses personnages, elle explore une équivalence écrite du cinéma sonore et parlant. Dès son premier scénario, *La Symphonie de Paris*, elle imagine des effets produits par un mélange de voix, de langues, d'accents et de bruits. Elle a aussi recours aux indices de la performativité de la voix et de la parole, permettant de caractériser la nouvelle génération par le langage. Dans *Noël*, elle expérimente avec l'intégration des indices associés au jazz et à des expressions familières dans les dialogues, en les opposant à la valse et à un lexique plus formel de l'ancienne génération, ce qui suppose une rupture avec les valeurs du passé. Dans *Carnaval de Nice*, les effets sonores proposés par l'entremêlement de voix, des accents du sud de la France, des bruits et de la musique sont aussi convoqués dans une perspective plus technique. Permettant de visualiser des sauts temporels et des sauts de lieux dans le récit, ces images raccordées et ponctuées par le son retranscrivent non seulement l'idée d'un monde moderne en mutation, mais aussi une atmosphère particulière. De la même manière, son travail du scénario avec les potentialités techniques et expressives du son, des bruits, de la voix, de la musique afin de recréer l'idée du temps présent et d'enrichir le portrait des personnages, permet d'avancer l'action

¹¹⁷« [...] l'être humain est trop complexe pour entrer dans le cadre d'un roman ; il éclate ou il reste inférieur à lui-même » (IMEC NMR 4.40, p. 3).

narrative et de proposer des raccords entre les personnages, le temps et l'espace. Cela suggère également un simultanésisme d'actions et de point de vue, ce qui annonce son travail ultérieur dans *Suite française*.

Mon mémoire a exploré un aspect riche et porteur de l'œuvre littéraire d'Irène Némirovsky : celui d'une écriture pour l'écran qui lui a donné la liberté de *penser en images* et d'explorer pleinement l'intimité de la vue et de la voix. En plus de témoigner d'une volonté de donner du réalisme à son écriture, les recherches de l'auteure autour du scénario ont également permis d'intégrer et de chercher des équivalences littéraires à des procédés du cinéma en dialogue avec les innovations portées par le parlant. Cela force à pousser plus loin les formes dans des récits suggérant des images et des sons créateurs de sens, dévoilant une personnalité, faisant ressentir des émotions et retranscrivant l'idée de mouvement ou de vitesse à l'écrit. Le scénario lui a alors permis de retranscrire dans l'écriture une vision du cinéma s'opposant au théâtre, telle qu'exprimée dans *Paris-soir* en 1934. Les comparaisons et les réflexions proposées entre scénarios inédits, textes, films et romans constituent une opportunité de réévaluer l'influence qu'a eu le septième art pour la créativité de l'auteure et permettent de mieux comprendre les riches et nombreux rapports entre Irène Némirovsky et le cinéma.

Bibliographie

CORPUS

Némirovsky, Irène. [1931] 2011. « *La Symphonie de Paris* ». Dans *Œuvres complètes*. Tome 1, p. 603-610. Paris : La Pochothèque.

-----, [1932] 2011. « *Noël* ». Dans *Œuvres complètes*. Tome 1, p. 611-633. Paris : La Pochothèque.

-----, [1932] 2011. « *Carnaval de Nice* ». Dans *Œuvres complètes*. Tome 1, p. 635- 659. Paris : La Pochothèque.

ROMANS

-----, [1929] 2016. *David Golder*. Paris : Grasset.

-----, [1930] 2016. *Le Bal*. Paris : Grasset.

-----, [1935] 2007. *Le Vin de solitude*. Paris : Albin Michel.

-----, [1936] 2010. *Jézabel*. Paris : Livre de poche.

-----, [1940-1941] 2011. *Les Biens de ce monde*. Paris : Albin Michel.

-----, [1940-1942] 2018. *Suite française*. Paris : Denoël.

AUTRES TEXTES D'IRÈNE NÉMIROVSKY

-----, [1921] 2012. *Nonoche : dialogues comiques*. Paris : Mouck.

-----, 1934 (24 mars). « Autour de la querelle du théâtre et du cinéma ». *Paris-soir*, p. 8.

-----, 1935 (26 janvier). « Deux romans américains : *La Mère* de Pearl S. Buck et *Le Facteur sonne toujours deux fois* de James M. Cain ». *La Revue hebdomadaire*, n° 4, p. 490-497.

-----, 1935. *Films parlés*. Coll. « Renaissance de la nouvelle ». Paris : Gallimard.

-----, 1936 (22 avril). « *Le Facteur sonne toujours deux fois* ». *Marianne*, n° 183, p. 12.

-----, [1940-1942]. « Les notes manuscrites de *Suite française* ». Dans *Suite française* [2018]. Paris : Denoël.

-----, 2011. *Œuvres complètes*. Tome 1. Paris : La Pochothèque.

-----, 2012. *La Symphonie de Paris et autres histoires*. Paris : Denoël.

OUVRAGES CRITIQUES

Sur le corpus

Bracher, Nathan. 2017 (été). « Irène Némirovsky and the story of history ». *South Central Review*, vol. 34, n° 2, p. 48-53.

Corpet, Olivier. 2010. *Irène Némirovsky : un destin en images*. Paris : Denoël.

Gille, Élisabeth. 2000. *The Mirador. Dreamed memories of Irène Némirovsky by her daughter*. New York City: New York Review.

Hecquet, Michèle. 2001 (automne). « Irène Némirovsky ». *Nuit Blanche*, n° 84, p. 58-61.

-----, 2017 (septembre). « Suite française ». *Roman 20-50*, n° 43, p. 135-140.

Kershaw, Angela. 2010. *Before Auschwitz: Irène Némirovsky and the cultural landscape of inter-war France*. New York: Routledge.

-----, 2011 (juin). « History of a success: Irène Némirovsky's posthumous reputation, 1944-2004 ». *Journal of war & culture studies*, vol. 4, p. 79-96.

Norris, Anna. 2015. « Mauvaises mères et filles meurtries dans les textes d'Irène Némirovsky ». Dans *Girls in French and Francophone literature and film* (dir. Daniela Di Cecco), p. 29-40. Leiden & Boston : Brill Rodopi.

Philipponnat, Olivier, et Patrick Lienhardt. 2009. *La Vie d'Irène Némirovsky*. Paris : Livre de poche.

Philipponnat, Olivier. 2011. « Notes sur *La Symphonie de Paris* ». Dans *Œuvres complètes*. Tome 1. Paris : La Pochothèque, p. 601.

-----, 2017 (été). « Irène Némirovsky and Catholicism : “An Attempt to feel pity ?” ». *South Central Review*, vol. 34, n° 2, p. 65-71.

Suleiman, Susan Rubin. 2016. *The Némirovsky question*. New Haven: Yale University Press.

Virmaux, Alain. 2009 (automne). « Irène Némirovsky : une passagère tentation du cinéma ». *Jeune Cinéma*, n°s 326-327, p. 98-105.

-----, 2011 (décembre). « Irène Némirovsky : *Œuvres complètes*, scénarios, et *Films parlés* ». *Jeune Cinéma*, n°s 342-343, p. 138.

Weiss, Jonathan M. 2007. *Irène Némirovsky, her life and works*. Stanford : Stanford University Press.

Sur les rapports entre littérature et cinéma

Aurouet, Carole. 2014. *Le Cinéma des poètes*. Paris : Nouvelles éditions Jean-Michel Place.

Amiel, Vincent, Gilles Mouëlllic et José Moure (dir.). 2016. *Le Découpage au cinéma*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Carou, Alain. 2002. *Le Cinéma français et les écrivains : histoire d'une rencontre 1906-1914*. Paris : AFRHC.

Cléder, Jean. 2012. *Entre littérature et cinéma*. Paris : Armand Colin.

Clerc, Jeanne-Marie. 1984. *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*. Berne : Peter Lang.

-----, 1985. *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots adaptations et ciné-romans*. Paris : Presses universitaires de Metz.

-----, 1993. *Littérature et cinéma*. Coll. « Fac ». Paris : Nathan.

Clerc, Jeanne-Marie, et Monique Carcaud-Macaire. 2004. *L'Adaptation cinématographique*. Paris : Klincksieck.

Harvey, François. 2002. « Généricités cinéromanesques. L'hybridation du roman et des scénarios dans les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet ». *Poétique*, vol. 2, n° 158, p. 149-171.

-----, 2008 (hiver). « Coupures enchaînées. La dynamique générique dans *Neige noire* d'Hubert Aquin », *Études littéraires*, volume 39, n° 2, p. 141-152.

Leutrat, Jean-Louis (dir.). 2010. *Cinéma & littérature. Le grand jeu*. Paris : De l'incidence.

Marcus, Laura. 2010. *The Tenth Muse. Writing about cinema in the Modernist Period*. Oxford : Oxford University Press.

Mercier, Frédéric. 2016. *Les Écrivains du 7^e art*. Paris : Séguier.

Nacache, Jacqueline, et Jean-Loup Bourget (dir.). 2012. *Cinématismes. La Littérature au prisme du cinéma*. Bern : Peter Lang.

Virmaux, Alain, et Odette Virmaux. 1978. « Notes sur le ciné-roman ». Dans *Cahiers du 20^e siècle. Cinéma et littérature* (dir. André Gardies), p. 49-65. Paris : Klincksieck.

-----, 1983. *Le Ciné-roman, un genre nouveau*. Paris : Edilio.

Vanoye, Francis. 2005. *Récit écrit, récit filmique*. Paris : Armand Colin.

-----, 2011. *L'Adaptation littéraire au cinéma*. Paris : Armand Colin.

Vray, Jean-Bernard (dir.). 1999. *Littérature et cinéma. Écrire l'image*. Paris : Université de Saint-Étienne.

Sur le cinéma

Barnier, Martin. 2006. « Le cinéma, une identité brouillé ». *MédiaMorphoses*, n° 16, p. 31-39.

-----, 2009 (automne). « La voix qui présente ». *CINéMAS*, vol. 20, n° 1, p. 91-111.

Guido, Laurent. 2010 (automne). « Le film comme symphonie du monde ». *Intermédiatités*, n° 16, p. 105-128.

OUVRAGES HISTORIQUES

Contexte

Azéma, Jean-Pierre. 2002. *De Munich à la Libération*. Paris : Seuil.

Borne, Dominique, et Henri Dubief. 2002. *La Crise des années 30 : 1929-1938*. Paris : Seuil.

Dard, Olivier. 1999. *Les Années 30 : la France contemporaine*. Paris : Livre de poche.

Histoire Littéraire

Alexandre-Bergues, Pascale (dir.). 2015. *L'Idée de la littérature : à l'épreuve des arts populaires (1890-1945)*. Paris : Classiques Garnier.

Deshusses, Pierre, Léon Karlson et Paulette Thomader. 1991. *Dix siècles de littérature française. Tome 2 : XIX^e – XX^e siècles*. Paris : Bordas.

Prigent, Michel, Patrick Berthier et Michel Jarrety (dir.). 2006. *Histoire de la France littéraire. Coll. « Quadrige dicos poche »*. Tome 3 : Modernités. XIX^e – XX^e siècles. Paris : PUF.

Histoire du cinéma

Allain, Bernard. 1995. *L'Anthologie du cinéma invisible*. Paris : Jean-Michel Place.

Arnoldy, Édouard. 2004. *Pour une histoire culturelle du cinéma : au-devant de « scènes filmées » de « films parlants et chantants » et de comédies musicales*. Coll. « Travaux et thèses ». Liège : Éditions du Céfal.

- Aurouet, Carole. 2017. *Jacques Prévert : une vie*. Paris : Nouvelles éditions Jean-Michel Place.
- Barnier, Martin. 2002. *En route vers le parlant*. Coll. « Travaux et thèses ». Liège : Éditions du Céfal.
- Beylie, Claude (dir.). 2005. *Une Histoire du cinéma français*. Paris : Larousse.
- Bonnefille, Éric. 2002. *Julien Duvivier. Le mal aimant du cinéma français*. Paris : L'Harmattan.
- Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : éditions CNRS.
- Jeancolas, Jean-Pierre. 1983. *Le Cinéma des Français : 15 ans d'années trente (1929- 1944)*. Paris : Nouveau Monde.
- Mouren, Yannick. 2005. *Le Flash-back : analyse et histoire*. Paris : Armand Colin.
- Pinel, Vincent, et Christophe Pinel (dir.). 2016. *Dictionnaire technique du cinéma*. 3^e édition. Paris : Armand Colin.
- Turim, Maureen. 1989. *Flashback in film*. New York & London: Routledge.
- Virmaux, Alain, Odette Virmaux et Alain Brunet. 2004. *Colette et le cinéma*. Paris : Fayard.

OUVRAGES THÉORIQUES

Discours

- Barthes, Roland. [1982] 1992. *Le Grain de la voix*. Paris : L'Obvie et L'Obtus.

Intermédialité

- Altmann, Rick. 1999. « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son ». *CINÉMAS*, vol. 10, n° 1, p. 37-53.
- Besson, Rémy. 2014 (juillet). « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine ». En ligne. *Hal*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01012325-v1/document>. Consulté le 1^{er} août 2017.
- Froger, Marion, et Jürgen Müller. 2007. « Introduction : intermédialité et socialité ». Dans *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept* (dir. Marion Froger et Jürgen Müller), p. 7-12. Münster : Nodus.
- Mariniello, Silvestra. 2003 (printemps). « Commencements ». *Intermédialités*, n° 1, p. 47-62.

-----, 2010. « L'intermédialité : un concept polymorphe ». Dans *Intermedia. Études en Intermédialité* (dir. Célia Vieira et Isabel Rio Novo), p. 11-29. Paris : L'Harmattan.

Müller, Jürgen. 1994. « *Top Hat* et l'intermédialité de la comédie musicale ». *CINÉMAS*, vol. 5, n^{os} 1-2, p. 211-220.

-----, 2006. « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence ». *Métamorphoses*, n^o 16, p. 99-109.

-----, 2007. « Séries culturelles audiovisuelles, ou des premiers pas intermédiatiques dans les nuages de l'archéologie des médias ». Dans *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept* (dir. Marion Froger et Jürgen Müller), p. 93-110. Münster : Nodus.

Rajewsky, Irina O. 2005 (automne). « Intermediality, intertextuality, and remediation ». *Intermédialités*, n^o 6, p. 43-65.

Théorie du scénario

Carrière, Jean-Claude, et Pascal Bonitzer. 1990. *Exercice du scénario*. Paris : éditions du Seuil.

Gris, Fabien. 2015. « Littérature contemporaine et scénario : les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective ». Dans *Cinéma, Littérature : projections*, p. 117-134. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

« Pasolini, Pier Paolo. 1976. « Scénario comme structure tendant à être une autre structure ». Dans *L'Expérience hérétique* (traduit par Anna Rocchi Pullberg), p. 156-166. Paris : Payot.

Raynauld, Isabelle. 2012. *Lire et écrire un scénario*. Paris : Armand Colin.

Vanoye, Francis. 1991. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris : Nathan.

Vermeesch, Amélie. 2004 (avril). « Poétique du scénario ». *Poétique*, n^o 138, p. 213-234.

TEXTES DES ANNÉES 1930 CONSULTÉS

Auscher, Jeanine. 1935 (13 février). « Sous la lampe Irène Némirovsky ». *Marianne*, p. 5.

Billy, André. 1930 (16 février). « La Semaine littéraire : *David Golder* ». *La Femme de France*, p. 20.

Chéreau, Gaston. 1933 (25 octobre). « Irène Némirovsky ». *L'Intransigeant*, p. 6.

Deroyer, Michelle. 1931 (2 avril). « Irène Némirovsky et le cinéma. "Je ne pense qu'en images", nous dit-elle ». *Pour vous*, n^o 124, p. 4.

Frank, Nino. 1929 (19 décembre). « René Clair défend le parlant contre le parlant ». *Pour vous*, n° 57, p. 7.

-----1931 (12 février). « Notre enquête auprès des metteurs en scène : les confidences de M. Julien Duvivier ». *Pour vous*, n° 117, p. 11.

-----1932 (10 mars). « Les musiciens doivent-ils écrire pour le cinéma ? ». *Pour vous*, n° 173, p. 7.

Gourfinkel, Nina. 1930 (28 février). « L'expérience juive d'Irène Némirovsky. Une interview avec l'auteur de *David Golder* ». *L'Univers israélite*, p. 677-678.

Lenauer, Jean. 1929 (12 décembre). « W. [Walter] Ruttmann, chasseur d'images et de mélodies ». *Pour vous*, n° 56, p. 11.

L.M. 1931 (7 mai). « Il faut mettre au point la question du Dubbing ». *Pour vous*, n° 129, p. 2.

Martin du Gard, Roger. [1930] 1995. *Les Paysans*. Dans *L'Anthologie du cinéma invisible*, p. 380-389. Paris : Jean-Michel Place.

Pagnol, Marcel. 1933 (15 décembre). « Cinématurgie de Paris ». *Les Cahiers du film*, n° 1, p. 13-18.

-----1934 (15 janvier). « Cinématurgie de Paris ». *Les Cahiers du film*, n° 2, p. 3-13.

-----1934 (1^{er} mars). « Cinématurgie de Paris ». *Les Cahiers du film*, n° 3, p. 3-10.

Pierry, Claude. 1930 (8 mars). « Un entretien avec Irène Némirovsky ». *Chante-Cler*, p. 4.

Prévert, Jacques. [1936] 1988. *Jenny*. Dans *Jacques Prévert : Jenny ; Le Quai des brumes*, p. 17-144. Paris : Gallimard.

s.a. 1930 (30 janvier). « Le Magazine littéraire : *David Golder* par Irène Némirovsky ». *Le Journal*, p. 4.

s.a. 1930 (3 mai). « M. Julien Duvivier commencera prochainement la réalisation d'un film parlant 100% d'après *David Golder*, le roman de Mme. Irène Némirovsky ». *Journal des débats politiques et littéraires*, p. 4.

s.a. 1930 (23 mai). « Julien Duvivier va tourner *David Golder* d'après le roman d'Irène Némirovsky ». *Comœdia*, n° 846, p. 6.

s.a. 1931 (6 mars). « La salle la plus élégante, L'Élysée-Gaumont ouvre ses portes aujourd'hui avec le plus beau film parlant... *David Golder* ». *Le Matin*, p. 4.

s.a. 1931 (1^{er} mai). « Un entretien avec Irène Némirovsky. “J’aime beaucoup le cinéma” ». *Poslednja Novosti*, p. 4.

s.a. 1931 (1^{er} octobre). « Danielle Darrieux, vedette toute neuve ». *Pour vous*, n° 150, p. 11.

Thérive, André. 1940 (28 mai). « Irène Némirovsky : *Les Chiens et les loups* ». *Le Temps*, p. 2.

Vidal, Jean. 1930 (30 janvier). « Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales ? » *Pour vous*, n° 63, p. 2.

Vincent-Bréchnignac, Jean. 1931 (12 mars). « Harry Baur, le financier “David Golder” ». *Pour vous*, n° 121, p. 11.

Winding, Olé. 1932 (13 octobre). « Jean Renoir : un homme vivant ». *Pour vous*, n° 204, p. 2.

Archives d’Irène Némirovsky consultées à L’Institut Mémoires d’édition contemporaine (IMEC)

« Adaptations cinématographique et théâtrale du roman *Le Bal* ». NMR 10.11

« Carnet avec poèmes et notes ». IMEC NMR 7.1.

« Cession d’adaptation cinématographique de *La Symphonie de Paris* : contrat de cession de droits. IMEC 10.14.

« Comment travaille une romancière : interview d’Irène Némirovsky par Marie-Jeanne Viel ». IMEC NMR 4.40.

« Contrats entre Bernard Grasset et Irène Némirovsky, 1932-1934 ». NMR 10.4.

« Projet d’adaptation *Les Biens de ce monde* ». IMEC NMR 10.12.

FILMS CITÉS

Allégret, Marc (réal). 1932. *Fanny*. France : Les Films Marcel Pagnol.

Carné, Marcel (réal). 1936. *Jenny*. France : Les Réalisations D’Art Cinématographique.

Choux, Jean (réal). 1931. *Jean de la lune*. France : Les Productions Georges Marret.

Clair, René (réal). 1930. *Sous les toits de Paris*. France et Allemagne : Films Sonores Tobis.

Crosland, Alan (réal). 1927. *Le Chanteur de jazz*. États-Unis : Warner Brothers.

Dibb, Saul (réal.). 2014. *Suite française*. France, Royaume-Uni et Belgique : TF1 et eOne.

Duvivier, Julien (réal). 1931. *David Golder*. France : Vandal et Delac.

Eisenstein, Sergeï (réal). 1929. *La Ligne générale*. Union Soviétique : Sovkino.

Ekk, Nikolai (réal). 1931. *Le Chemin de la vie*. Union Soviétique : Gorki.

Korda, Alexandre (réal). 1931. *Marius*. France : Les Films Marcel Pagnol.

Hawks, Howard (réal). 1932. *Scarface*. États-Unis : United Artists.

Litvak, Anatole (réal). 1932. *Cœur de lilas*. France : Fifra.

Lloyd, Frank (réal). 1933. *Cavalcade*. États-Unis : Fox.

Pagnol, Marcel (réal). 1936. *César*. France : Les Films Marcel Pagnol.

Renoir, Jean (réal). 1931. *La Chienne*. France : Les Établissements Braunberger-Richebé.

Ruttmann, Walter (réal). 1929. [*La Mélodie du monde*] *Melodie der Welt*. France et Allemagne : Tonbild-Syndikat AG (Tobis Filmkunst).

Thiele, Wilhelm (réal). 1931. *Le Bal*. France : Vandal et Delac.

Vigo, Jean (réal). 1929. *À propos de Nice*. France : Pathé-Natan.

----- (réal). 1934. *L'Atalante*. France : Jean-Louis Nunez.